

Riina Hosio

ALKU – KESKIKOHTA – LOPPU

Dramaturgia muistisairauteen pohjautuvassa tanssiteoksessa ja sen kohtauksissa

ALKU – KESKIKOHTA – LOPPU

Dramaturgia muistisairauteen pohjautuvassa tanssiteoksessa ja sen kohtauksissa

Riina Hosio
Opinnäytetyö
Syksy 2016
Tanssinopettajan koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu

Tanssinopettajan koulutusohjelma, kansantanssin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Riina Hosio

Työn nimi: ALKU – KESKIKOHTA – LOPPU - Dramaturgia muistisairauteen pohjautuvassa tanssiteoksessa ja sen kohtauksissa

Työn ohjaajat: Petri Kauppinen ja Petri Hoppu

Työn valmistumislukukausi- ja vuosi: Syksy 2016

Sivumäärä: 49

Tutkin opinnäytetyössäni tanssiteoksen ja tanssikohtauksen dramaturgiaa. Olen kiinnostunut dramaturgiasta tanssiteoksen ja sen katsojan välisen vuorovaikutuksen vuoksi, sillä taide on aina kommunikaatiota, ja dramaturgisin keinoin taide voi kommunikoida entistä kirkkaammin sen vastaanottajan kanssa. Dramaturgisten päätösten tekeminen on ollut minulle opintojeni aikana haasteellista, joten työlläni olen pyrkinyt kartuttamaan omaa ammatillista osaamistani tanssitaiteentekijänä.

Opinnäytetyöni taiteellinen osuus on kansantanssisoolokoreografia itselleni. Kehnä on sooloteos muistisairaudesta sekä siihen liittyvistä tunteista ja kehollisista tiloista. Tutkimukseni on taiteellinen tutkimus, jonka aineistona ovat toimineet esittäviä taiteita käsittelevä kirjallisuus, harjoitusvideot sekä opinnäytetyöprosessin aikana kirjoittamani prosessipäiväkirja. Opinnäytetyöni taiteellista osuutta rakentaessa olen etsinyt vastauksia seuraaviin tutkimuskysymyksiin: Miten dramaturgia vaikuttaa teoksen ja katsojan väliseen primaarisuhteeseen? Miten dramaturgialla voidaan palvella teoksen aihetta ja teemaa muistisairauteen pohjautuvassa tanssiteoksessa? Mikä on oma kansantanssinikäsitökseni?

Tutkimus nostaa esiin taiteen, tanssin ja ihmisen yhtenäisyyden sekä korostaa niin tekijän katsojaidentiteetin tuntemista kuin taiteen inhimillistä, prosessuaalista luonnetta. Tuloksissa esitän yhden tavan rakentaa tanssiteoksen dramaturgiaa teoksen teemasta ja aiheesta käsin katsojan mielenkiintoa ylläpitäen. Pyrkimykseni on niin ikään ollut löytää keino tanssiteoksen dramaturgiaan liittyvän tiedon eteenpäin välittämiseen. Tuloksissa esittelen tutkimuksen yhteydessä syntyneen dramaturgiaa jäsentävän työkalun, jonka toivon jatkossa edistävän luovaa toimintaa, selkeyttävän tekijälle teoksen erityispiirteitä ja toimivan pohjana taideteoksen kasvulle.

Asiasanat: dramaturgia, koreografia, Alzheimerin tauti, muistisairaus, tanssitaide, aika, aikakokemus, kansantanssi

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Dance Teacher Education, Option of Folk Dance

Author: Riina Hosio

Title of thesis: The beginning – the middle – the end: Dramaturgy in a dementia based dance piece and it's scenes

Supervisors: Petri Kauppinen and Petri Hoppu

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2016 Number of pages: 49

In this thesis I studied the dramaturgy of a dance piece and a dance scene. My main interest in dramaturgy is the dance piece–viewer interaction because art is always communication and with clear dramaturgy the art can interact more clearly with the audience. I have struggled and hesitated with the decisions that concern dramaturgy during my dance teacher studies, therefore with my thesis I have aimed towards deeper professional understanding as a dance artist.

The artistic part of my thesis is a folkdance solo choreography for myself. "Kehnä" is a solo choreography about dementia and the feelings and the bodily conditions that arise when facing dementia. My thesis is an artistic research, the data consists of performance art literature, rehearsal videos and the process diary that I have written during my research. During the choreographic process of "Kehnä", I have searched answers for the following questions: how does the dramaturgy influence the primary relationship between a piece and it's viewer? How can one serve the topic and the theme of a dementia based art work with dramaturgy? What is my own idea of dance, my idea of folkdance?

The cohesion of art, dance and human arises from the results, that emphasize the artist's "viewer identity", highlight the human nature and character of the arts and underline the art's ever evolving nature. In the results I present one way of creating dramaturgy in a dementia based dance piece. I also offer one tool for dramaturgical analysis and work when concerning the theme and the topic of a dance piece. I hope that in the future this tool can contribute to creative work by clarifying and revealing the special and unique features of any performance.

Keywords: dramaturgy, choreography, Alzheimer's Disease, dementia, dance art, time, time perception, folkdance

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT	7
2.1 Tutkimuksen taustat ja tavoitteet.....	8
2.2 Taiteellinen tutkimus, tanssintutkimus.....	9
2.3 Taiteellisen työn aihe: muistisairaus	10
3 DRAMATURGIA PRIMAARISUHTEEN YLLÄPITÄJÄNÄ	12
3.1 Dramaturgia, materiaalia organisoiva periaate.....	13
3.2 Teoksen ja katsojan välinen primaarisuhde	14
3.3 Rytm dramaurgiassa	15
4 DRAMATURGIA JA AJAN ELÄMYKSELLINEN TEMPO.....	17
4.1 Ajan elämyksellinen tempo	17
4.2 Ajan elämyksellisen tempon muuttaminen.....	19
5 TANSSIN JÄRJESTÄMINEN KOHTAUKSESSA.....	21
5.1 Kohtaus.....	21
5.2 Tanssin osatekijät	22
6 TEOKSEN ”KEHNÄ” KOREOGRAFINEN PROSESSI.....	24
6.1 Koreografisen materiaalin muotoaminen	25
6.2 Musiikin ja visuaalisen ilmeen valinta.....	26
7 TULOKSET	29
7.1 Primaarisuhteen rakentaminen tanssiteoksessa.....	29
7.2 Dramaturgia Kehnä-teoksen aiheen ja teeman palvelijana	32
8 POHDINTA	37
8.1 Kokijan ja teoksen välinen primaarisuhde, vuorovaikutuksen peruskivi	38
8.2 Katsojaidentiteetti.....	39
8.3 Tekijän taidekäsite.....	40
8.4 Hyväksymisen ja kuuntelemisen taito	40
8.5 Mitä on <i>minun kansantanssini</i> ?	41
8.6 Tarvitseeko tanssiteosta aina esittää?	44
8.7 Jatkotutkimus	44
9 LÄHTEET	46

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni tarkastelee tanssiteoksen ja sen kohtausten rakentamista siten, että etsin keinoja, joiden avulla tekijä voi rakentaa tietoisesti eheän vuorovaikutustilanteen yleisön tai katsojan kanssa. Lisäksi tässä tutkimuksessa käsittelen tanssiteoksen dramaturgian vaikutusta katsojakokemukseen ja sitä, kuinka tanssin osatekijät voidaan järjestää teoksen aihetta ja teemaa palvellen. Teoksen dramaturgia voi edesauttaa taiteilijaa viestinsä välittämisessä.

Opinnäytetyöhöni kuuluu myös taiteellinen osuus: kansantanssisoolokoreografia itselleni. Elämän ja ikääntymisen tuomat muutokset lähipiirissäni ovat herättäneet minut pohtimaan ihmisten keskinäistä tasa-arvoa ja ihmisten välistä myötätuntoa. Muutokset näkyvät lähipiirissäni sukulaisen muistisairauden muodossa. Olen nyt ensimmäistä kertaa aikuisiässäni Alzheimerin taudin kanssa tekemisissä. Muistisairaus herättää minussa ristiriitaisia tunteita: etupäässä pelkoa ja häpeää, joita kuvittelen myös sairastavan kokevan. Huomaan, että sairauden herättämien pelon ja ahdistuksen tunteiden keskellä tarvitsen keinoja pitää yllä omaa myötätuntoani sairastunutta kohtaan.

Ratkaiseva tekijä myötätunnon ja hyvyyden synnyttämisessä on ymmärrys toisen kokemuksista. Hanna Jensenin kirjoittama kirja *940 päivää isäni muistina* (2013) vakuuttaa, että muistisairaudesta voi ehkä seurata myös jotain hyvää. Kirja on sekä tietokirja että omakohtainen kertomus Alzheimerin taudista ja sen vaikutuksista sairastuneeseen sekä hänen lähipiiriinsä. Jensenin innoittamana tutkin tässä opinnäytetyössäni tanssiteoksen ja sen kohtausten dramaturgiaa muistisairauteen pohjautuvassa kansantanssisoolokoreografiassa.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Taiteen ja kulttuurin avulla voidaan käsitellä paitsi positiivisia, myös negatiivisia tunteita, kipupisteitä ja ongelmia. Taide ja kulttuuri toimivat myös keskustelun herättäjinä. Taide voi auttaa yksilöä tai yhteisöä työstämään surua, ristiriitoja ja aggressioita myös silloin, kun kyse ei ole varsinaisesta taideterapiasta: taide ja kulttuuri eivät siis välttämättä tuota hyvinvointia siinä mielessä, että kaikki taide ja kulttuuri tuottaisivat kokijalleen hyvä oloa. Pahan olon tuntemuskin voi viedä eteenpäin ja antaa voimaa, joka hiljalleen muuttuu positiiviseksi kokemukseksi. (Rantala, Linjakumpu, Wallenius-Korkalo & Kraatari 2010, 51.) Onnistunut dramaturgia kenties edesauttaa taiteen positiivisten vaikutusten välittymistä yleisölle

Taide on inhimillistä siinäkin määrin, että virheet, erehdykset ja harhapolut kuuluvat niin taiteeseen kuin ihmiseenkin: prosessuaalisuus on sekä ihmiseen että taiteeseen yhdistettävä piirre. Taide ja ihminen ovat täydellisiä sellaisina kuin ne ovat, olivat ne sitten virheellisiä tai virheettömiä, sillä ne ovat alati matkalla jonnekin. Virheellisyys ja virheettömyys ovat suhteellisia ja kontekstista riippuvaisia käsitteitä.

ESITYS-lehden artikkelissa ” Dramaturgisia käsitteitä - luontevalla tavalla hämärää tarkkuutta” koreografi Eeva Muilu kirjoittaa dramaturgiasta ja teoksen luonteesta seuraavasti:

Prosessuaalisuus, tapahtumaluonne. Viime aikoina olen ajatellut teosta tapahtumisena, ja pyrkinyt sitä kohti että teoksen valmistamisessa ja myös esittämisessä säilyy jonkinlainen prosessuaalinen luonne. Tarkoitan tällä että tietyt asiat pysyvät avoimina ja muuttuvina, vuorovaikutuksellisina ja reagoitavina. Että esityksessä vaalitaan olosuhteita alati joksikin tulemiselle, matkalla olemiselle ja keskeneräisyydelle. Tällaista olen ajatellut sekä esiintyjyydestä että kokonaisteoksen ja sen osien olemuksessa. (Numminen 2011, 16.)

Kirjailija Siri Hustved vertailee taiteen tekemisen ja psykoanalyysin yhteneväisyyksiä. Psykoanalyysissa analysoitava näkee analyttikossa itsensä ja korjaa analyttikon kanssa pikkuhiljaa käsitystä itsestään. Samalla tavalla taiteilija näkee taiteessaan itsensä ja korjaa sen kautta käsitystä itsestään. Luovuudessa ei ole kyse vain kognitiivisista manipulaatioista ja psyykkisistä harjoituksista, vaan se tulee syvältä ruumiin, itsen tai psyykeen sisältä. Psykoanalyysissa analysoitava reflektoi omaa ruumiin, itsen tai psyykeen sisältä tulevia pohdintoja yhdessä analyttikon kanssa. Luodessaan taiteilija reflektoi syvältä sisältään tulevaa luovuutta. (2015, 104–126.)

2.1 Tutkimuksen taustat ja tavoitteet

Opinnäytetyössäni tutkin tanssikohtauksen ja tanssiteoksen dramaturgiaa. Tutkimuskysymykseni ovat:

Miten dramaturgia vaikuttaa teoksen ja katsojan väliseen primaarisuhteeseen?

Miten dramaturgialla voidaan palvella teoksen aihetta ja teemaa muistisairauteen pohjautuvassa tanssiteoksessa?

Lisäksi haen vastausta kysymykseen:

Mikä on oma kansantanssinikäsitkseni?

Tavoitteeni tutkimusta tehdessäni oli rakentaa muistisairaudesta kertova kansantanssisoolokoreografia.

Kansantanssi on alun perin ollut sosiaalinen tanssimuoto (Asplund, Hoppu, Laitinen, Leisiö, Saha & Westerholm. 2006, 340–370), ja Suomessa on tätä tekstiä kirjoittaessani nähty kansantanssia näyttämöllä 150 vuotta. Aktiivisessa pohdinnassani on muun muassa seuraavia kysymyksiä: Mitä on kansantanssi? Miten käsitykseni kansantanssista kommunikoi yläkäsitteen ”tanssi” kanssa? Minkälaista estetiikkaa minun kansantanssini noudattaa? Miten minun kansantanssinani näyttäytyy sukupuolisuus? Mistä minun kansantanssini ei joustaa? Mitä joustamattomia periaatteita suomalainen kansantanssi noudattaa minun näkökulmastani? Miten voin olla uskollinen minun kansantanssilleni? Miksi minun pitäisi olla uskollinen kansantanssilleni? Mikä on tanssitekniikan suhde kansantanssissa? Ajaudun jatkuvasti näiden kysymysten äärelle, koska omassa työympäristössäni suomalaisen kansantanssin alueella käydään edelleen keskustelua siitä, mitä on oikea kansantanssi. Kaikki nämä kysymykset voidaan asettaa yhden ison kysymyksen alle: mikä on oma kansantanssikäsitykseni?

Taideteoksen tekeminen näyttämölle (tai esille saattaminen muutoin) on etuoikeus. Oma tavoitteeni elämässä on etsiä elämän totuutta ja kehittää itseäni ihmisenä, jossa minua eteenpäin auttavat sellaiset arvot kuten tasa-arvo, myötätunto sekä hyvyys toisia kohtaan, joka parhaimmillaan luo jatkuvan hyvän kierteen. Koska jokainen inhimillinen olento on yhtä arvokas, haluan taiteellani edistää ihmisten keskinäistä tasa-arvoa ja lisätä myötätuntoa toisia kohtaan.

Ihmisenä tehtäväni on myös lisätä hyvyyttä maailmaan. Omassa elämässäni ja työssäni nojaan onnellisuudenperiaatteeseen, jonka mukaisesti pyrin yhteiseen onnellisuuteen. Jokaisella on omilla valinnoillaan mahdollisuus tehdä maailmasta parempi paikka, ja pyrinkin edistämään jatkuvaa tilaa yhteiselle, kokonaiselle ja sopuisalle elämälle omilla valinnoillani. Ymmärtämällä ja kuuntelemalla toisiamme voimme edistää yhteistä hyvää. Tähän pohja-ajatukseen nojasin valitessani aihetta taiteelliselle osuudelle. Väärin ymmärretyn henkilön tematiikka oli pyörinyt jo pitkään mielessäni, ja halusin käsitellä niitä tunteja, mitä väärin ymmärretty kokee, ja miksi hän ylipäätään on väärin ymmärretty. Sen lisäksi halusin kuitenkin lähteä liikkeelle jostain todellisesta ja ajankohtaisesta aiheesta kuvitteellisen tarinan sijaan. Opinnäytetyöni taiteellisessa osuudessa käsittelen niitä tunteita, joita läheisen ihmisen muistisairaus minussa herättää. Samalla yritän ymmärtää itseäni ja läheisiäni enemmän.

Tutkimuksen aineistona toimivat tanssiharjoituksista kuvatut videot sekä koko työstöprosessin aikana kirjoittamani prosessipäiväkirja. Pyrin kirjoittamaan prosessipäiväkirjaan jokaisen harjoituskerran jälkeen työstäessäni esiinnousseita ajatuksia sekä kirjoitin ylös havaintoja harjoitusvideoista. Aineiston pohjalta loin uutta aineistoa kuvaamalla uusia harjoitusvideoita, kirjoittamalla uusia merkintöjä ja aiemmasta aineistosta nousseita ajatuksia prosessipäiväkirjaani. Tutkimus on taiteellista tutkimusta. Rakensin taiteellisen työni dramaturgiaa tarkastelemalla omaa aineistoani, joka niin ikään muokkaantui tarkastelun myötä. Tämän raportin tuloksissa ja pohdinnassa (luvut 7 ja 8) on otteita prosessipäiväkirjastani kuvauksena käyttämästäni menetelmästä. Hermeneuttinen metodi on ymmärtävä ja tulkitseva, ja siinä pyritään rakentamaan konkretisoitu kokonaisuus eikä vain sen malli. Tutkijan työskentely onkin vuoropuhelua aineistonsa kanssa. (Anttila 2006, 305.)

2.2 Taiteellinen tutkimus, tanssintutkimus

Tanssin tutkimuksen tavoitteena on saada erilaisin argumentein perusteltua kriittistä ja systemaattista tietoa tanssiin kytkeytyvistä ilmiöistä. Tanssin tutkimuksessa tarkastellaan muun muassa sitä, miten tanssi määritellään eri konteksteissa ja mitä tanssi oikeastaan on, mitä erilaiset tanssimuodot ovat ja miten niitä harjoitetaan. Kaikkien tanssintutkimuksen lähestymistapojen yksi tavoitteista on synnyttää uutta ymmärrystä erilaisista tanssiin liittyvistä tekijöistä ja ilmenemismuodoista. (Järvinen & Rouhiainen 2014, 10.)

Tanssin taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta keskeisiä periaatteita ovat kokemuksen ja kielen välinen suhde sekä tanssista kirjoittamisen käsite, jonka laajentaminen edistää tanssille ominaisten tutkimisen ja tiedon välittämisen välineiden löytämistä. Taiteellinen tutkimus on nuori tutkimusala. Siinä toisiinsa kietoutuvat taiteellinen toiminta ja tutkimus. (Järvinen & Rouhiainen 2014, 175-178.) Tämän tutkimuksen puitteissa luon taiteellisen työn ja tutkin tanssilähtöistä dramaturgiaa, jonka rakentamiseen yritän tarjota selkeän mallin.

Lähtökohdiltaan taiteellinen tutkimus on monitaiteista, monitieteistä ja monimediaista, sillä se toteutuu tämän risteymän alueella. Se artikuloi, valottaa ja uudistaa taiteellista toimintaa sekä taiteelliseen toimintaan liittyviä prosesseja, ymmärrystä sekä tietoa. Kaikkein painavimmin taiteellinen tutkimus ymmärretäänkin kenties taiteilijan tekemän taiteellisen työn toiminnan tai työn dokumentointina, teoretisointina ja kontekstualisointina. Henk Borgdorff korostaa, että taiteellinen tutkimus on taiteilijan itsensä tekemää prosessiomaista, käytäntöperusteista, performatiivista tutkimusta, jolla on kontekstualisoiva näkökulma. Tämä näkökulma yleensä liittyy yhtäältä tutkimuksen kysymyksenasetteluun, niihin viitekehyksiin, joissa taitelija työskentelee ja niihin taiteen konventioihin, joiden parissa hän työskentelee. (Järvinen & Rouhiainen 2014, 175-178.)

2.3 Taiteellisen työn aihe: muistisairaus

Muistisairausaihe koskettaa omaa elämääni, sillä lähipiiriini kuuluva henkilö sairastaa Alzheimerin tautia. Perehtymällä aiheen taustoihin läheinen voi sekä hyväksyä käsillä olevan tilanteen että ymmärtää sairastunutta paremmin

Arviot muistisairautta sairastavien henkilöiden kokonaismäärästä perustuvat eri lähteistä saataviin rekisteritietoihin ja eurooppalaisiin väestötutkimuksiin. Näiden arvioiden mukaan Suomessa on tällä hetkellä 35 000 tuhatta lievää ja vähintään 85 000 tuhatta keskivaikeaa muistisairautta sairastavaa henkilöä. Lisäksi tiedonkäsittelyyn liittyvä toiminta on lievästi heikentynyt 120 000 henkilöllä. Vuosittain noin 13 000 henkilöä sairastuu dementia-asteiseen muistisairauteen. Silti diagnosoimatta jää suuri osa muistisairauksista. Muistisairaudet yleistyvät iän myötä ja työikäisistä noin 7000–10 000 sairastaa jotakin muistisairautta. (THL 2014, viitattu 20.10.2016.)

Alzheimerin tauti on tavallisin etenevä muistisairaus, ja se aiheuttaa noin 60 % kaikista dementia-tapauksista. Alzheimerin tautiin ei ole toistaiseksi löydetty pysäyttävää tai estävää hoitoa. Suomessa on arviolta yli 55 000 Alzheimerin tautia sairastavaa potilasta. Alzheimerin tauti saattaa esiintyä yhdessä Lewyn kappale -taudin ja vaskulaarisen kognitiivisen heikentymän kanssa.

Alzheimerin tauti alkaa tyypillisesti lievillä muistihäiriöillä, kuten mieleen palauttamisen ja painamisen vaikeuksilla. (Duodecim oppikirjat 2016, viitattu 20.10.2016.)

Lewyn kappale -tauti on hitaasti alkava muistisairaus, joka alkaa tyypillisesti ikävuosien 20–80 välillä. Tiedonkäsittelyyn liittyvien oireiden lisäksi Lewyn kappale -taudin oireisiin kuuluvat tyypillisesti Parkinsonin taudissa havaittavia oireita, kuten jäähmyyttä, kävelyvaikeuksia, hitautta ja joskus vapinaa. Lewyn kappale -taudin oireisiin kuuluu tavallisesti psykoottisia oireita kuten näköharhoja ja harhaluuloja. (Käypä hoito 2010, viitattu 20.10.2016.)

Alzheimerin taudin edetessä potilaan muisti heikkenee niin, että hän ei muista asioita, jotka ovat tapahtuneet muutamaa minuuttia aiemmin. Lisäksi potilaan ajantaju ja myöhemmin paikantaju häviävät. Esimerkiksi ruoanlaitto ja pukeutuminen, jotka ovat monimutkaisia motorisia toimintoja, vaikeutuvat. Lisäksi potilaan sairaantunto heikkenee tai häviää, potilas saattaa luulla olevansa täysin kykenevä huolehtimaan omista asioistaan. Alzheimerin taudin kestänyt 4–6 vuotta alkaa potilaalle tulla hermostoperäisiä, tahdosta riippumattomia oireita, kuten kankeutta tai jäykkyyttä, töpöttelevää kävelyä, etukumara asento sekä hitautta ja kasvojen ilmeettömyyttä. Keskimäärin 5–8 vuoden päästä oireiden alkamisesta kävelykyky häviää, ja ellei säännöllisestä liikkumisesta pidetä huolta, potilas joutuu vuodepotilaaksi. Keskimäärin 10–12 vuoden kuluttua taudin oireiden alkamisesta potilas kuolee, tavallisesti aspiraatiokeuhkokuumeeseen. (Duodecim oppikirjat 2016, viitattu 20.10.2016.)

Ihmiset pelkäävät itselle tuntemattomia asioita. Esimerkiksi ikäihmisten oppimista hidastavat pelon ja ahdistuksen tunteet, joita he kokevat uusien asioiden edessä (Nurmi, Ahonen, Lyytinen, Lyytinen, Pulkkinen & Ruoppila 2014, 250). Mikä tahansa tuntematon voi tuntua uhkalta. Uhkaavaa on huomata lähimmäisen ihmisen muuttuvan hiljalleen, vaikka muutos ei aluksi tuntuisikaan välttämättä menevän huonompaan suuntaan. Katsoessani vierestä toisen ihmisen hiljaista poistumista elämästä koen syyllisyyttä ja pelkoa sekä pöden huonoa omatuntoa niin tehdyistä kuin tekemättömistä teoista. Tilannetta ei kuitenkaan voi muuttaa eikä mennyttä aikaa ei saa takaisin. Tärkeä on hyväksyä tämänhetkinen tilanne ja toimia sen pohjalta tilanteessa kärsimisen sijaan. On toimittava omasta mielestään oikein juuri tässä hetkessä. Minusta oikein on etsiä ymmärrystä sairasta ihmistä kohtaan.

3 DRAMATURGIA PRIMAARISUHTEN YLLÄPITÄJÄNÄ

Tanssi on hetken taidetta, jolla on itseisarvoa myös ilman katsojaa. Tässä tutkimuksessa puhun tanssiteoksesta kuitenkin esittävän taiteen muotona, jonka edellytyksenä on tulla nähdyksi, kuulluksi ja koetuksi. Esitettävä teos tarvitsee siis tässä täytyäkseen ja toteutuakseen katsojan. Kai Lehtikainen (2015, 72) määrittelee tanssin mielikuvien kautta ajallis-tilallisena kudelmana, joka muodostuu toisiinsa nivoutuvista erilaatuisista tanssin osatekijöistä. Ajallis-tilallista kudelmaa tarkoittanee myös Mirja Tukiainen (2005, 59) kirjoittaessaan, että tanssi on enemmän arkkitehtuuria kuin canvas-aulua.

Jokaisessa esityksessä on dramaturgia (Hotinen 2001, 202). Tanssiteoksella tarkoitan hetkessä tapahtuvaa ajallis-tilallista kudelmaa, joka on toistettavissa tarkoituksensa periaatteiden mukaisesti.

Syntyäkseen tanssiteos tarvitsee niin tekijöitä, tanssijoita, tanssinopettajia, koreografeja, kuin näyttämöhenkilökuntaa, äänisuunnittelijoita, säveltäjiä, puvustajia, tuottajia. Tässä tutkimuksessa tarkastelen tanssiteoksen dramaturgiaa, josta vastaa etupäässä koreografi. Koreografisiin tehtäviin kuuluu liikemateriaalin järjestäminen tavalla tai toisella sekä rajatun ajan sisällä tapahtuvien liikkeiden ja liikkeen järjestäminen valitun periaatteen mukaisesti. Hämäläinen kirjoittaa, että tanssin rakenne voi syntyä musiikin ehdoilla tai sen muotorakenteiden pohjalta. Rakenne voi syntyä sisällöstä, se voi olla rytminen tai dramaturginen. Se voi olla sattumanvarainen, syntyä noppaa heittämällä, olla ennakkoon suunniteltu tai muotoa koreografiaprosessin aikana. (1999, 39–40.)

Taide tarvitsee kuulijoita, katsojia, kokijoita. Katsoja on siis arvokas ja dramaturgia tulee rakentaa katsojaa ajatellen. Siltanen kirjoittaa: ”Kirjailijan on annosteltava materiaalinsa niin, että primaarisuhde ei romahtaisi, ja sen kirjailija voi tehdä vain ’näyttelemällä vastaanottajaa’” (2011,6). Kirjailijalla hän tarkoittaa tässä tapauksessa näytelmäkirjailijaa, jonka näen suoraan verrannolliseksi tanssiteoksen koreografiin, sillä näytelmäkirjailijalla on valta järjestää materiaalinsa. Materiaali on aseteltava (suunnattava) ja järjesteltävä niin, että primaarisuhde teoksen ja katsojan välillä säilyy.

3.1 Dramaturgia, materiaalia organisoiva periaate

Yksinkertaisimmillaan dramaturgia on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi (Hotinen 2001, 202). Nummisen (2011, 14) haastattelema dramaturgi Juha-Pekka Hotinen kertoo itselleen henkilökohtaisesti työnsä kannalta tärkeistä käsitteistä. Hotinen painottaa käsitteen ”materiaalia organisoiva periaate” olevan käsitteistä kaikkein tärkein kontekstin ja esittämisen tavan jälkeen.

Teorioita, joihin dramaturginen rakenne nojaa, on lukuisia. Koreografi voi valita lähestyä materiaalia organisoivaa periaatteetta myös draamateorian kautta. Nykyinen informaatioyhteiskunta täyttyy kaikkialta tulvivien merkkien virrasta (Reitala & Heinonen 2001, 9). Tällaista todellisuutta on jäsennettävä valikoimalla ja järjestämällä merkityksellisiä, kiinnostavia ja viihdyttäviä todellisuuden sirpaleita. Kun ympäröivä todellisuus on suodatettu, on mahdollista tehdä ratkaisuja sekä ennakoita niiden mahdollisia seurauksia. (Reitala & Heinonen 2001, 9.)

Aristoteleen Runousoppia voi pitää koko länsimaisen kirjallisuuden perusteoksena. Tragediaa ja eeposta käsittelevää Runousoppia luettaessa ja sovellettaessa tuntuu kuitenkin unohtuvan, että Aristoteles ei niinkään pyri luomaan yleispäteviä ohjeita näytelmäkirjailijoille kuin tarkastelemaan oman aikansa tragedioiden tyypillisiä ja yleistettävissä olevia piirteitä. Aristoteleen draaman rakenteeseen on alettu sittemmin suhtautua kuin maailmanlaajuisesti sitovaan normiin. Kaiken määrittelevän selityserusteen käyttäminen on johtanut mallin perusteettomaankin idealisoitumiseen. (Reitala & Heinonen 2001, 19–14).

Aristoteelista draamamuotoa voidaan kutsua myös suljetuksi draamamuodoksi. Tyypillisesti suljetussa draamamuodossa alussa esitettyihin kysymyksiin saadaan lopussa vastaukset ja ristiriidat laukeavat. Avoin draamamuoto voi koostua sattumanvaraisiltakin tuntuvien tapahtumajaksojen yhteen sitomisesta ja on suljettua draamamuotoa eeppisempi. Selkeää huippukohtaa ei välttämättä ole eikä edes välttämättä ongelmanratkaisua. (Reitala & Heinonen 2001, 29).

Hotisen mainitsema materiaalia organisoiva periaate on hänen mukaansa kaikista tärkein dramaturginen käsite. Materiaalia organisoiva periaate voi olla liittyä esimerkiksi teoksen aiheeseen. Muistisairautta käsittelevän teoksen kokonaisdramaturgia voi noudattaa muistisairauden vaiheita. Esimerkiksi dramaturgisessa niin kutsutussa tie-talorakenteessa esityksen dramaturginen kehys voi olla joko aivan fyysinen tai kuvitteellinen matka tai tila esimerkiksi läpi talon eri huoneiden (Oppimateriaali 2011, Viitattu 15.10.2015). Tanssinprofessori Marjo Kuusela pohtii sitä, miten koreografian aihe liittyy muotoon ja sisältöön. Kuusela kirjoittaa,

että sisältö turhaan samaistetaan aiheeseen: vaikka aihe on myös tärkeä, se on vain keino välittää teoksen todellista sisältöä, joka on esityksen muodossa. Aihe ei ole sama kuin sisältö, mutta se on välttämätön sisällön välittämiseksi. (Hämäläinen 1999, 39.)

Junkkaala ja Rasila kirjoittavat tekstissään "Ohjeita näytelmän lukemiseen", että dramaturgi ja käsikirjoittaja Outi Nyytäjä on määritellyt dramaturgian seuraavasti: "Se on kokonaishahmo, muoto, johon sanottava on järjestetty sen yksittäisten osien järjestykseksi ja keskinäiseksi suhteeksi. Olennaista on, mitkä asiat ovat suhteessa keskenään ja millaisessa suhteessa" (2015, viitattu 14.10.2015). Tanssitaiteen tohtori Soili Hämäläinen puolestaan viittaa väitöskirjassaan Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista Bondiin, joka kuvaa tanssin muodon tarkoittavan hänelle tanssin rakennetta, rakennusta, jossa tanssi elää. Bondin mielestä tanssin muoto määräytyy koreografian tarkoitusperän mukaan. Ne periaatteet, joilla koreografi valitsee ja järjestää liikemateriaalin, kuuluvat tanssin sisäiseen rakenteeseen, joka sisältyy tanssin muotoon. (Hämäläinen 1999, 40.) Dramaturgian keskeinen tehtävä on ylläpitää katsojan mielenkiintoa samalla, kun sen rakenne itsessään viestittää teoksen sanomaa, olit teos sitten juonellinen tai ei. Jo valinnat kontekstista ja esittämisen tavasta tulisi olla tietoisia, sillä nekin palvelevat teoksen isompaa ideaa.

3.2 Teoksen ja katsojan välinen primaarisuhde

Näytelmäkirjailija, suomentaja ja ohjaaja Juha Siltanen kirjoittaa tekstissään "Näytelmän rakenteesta – lauseita ja sulkulauseita" (2011, 6) katsojan ja teoksen välisestä primaarisuhteesta, jolla hän tarkoittaa katsojan kiinnostuksen herättämistä ja sen ylläpitoa. Primaarisuhde vastaa myöntävästi kysymykseen "Piittaanko?".

Primaarisuhteessa tuntuu aina houkutus tuntemattomaan, mutta "tuntemattomassa" on pakko havaita salaisuus... se, mitä tässä kuvaan, on musiikissa ja kuvataiteessa niin paljon itsestään selvempää ja tavallisempaa: niiden tuotteet synnyttävät helposti "uuden näkemisen tavan", koska ne kuuluvat jo valmiiksi osittain "tuntemattoman universumiin"... Jokainen tuntemani upea näytelmä ammentaa primaarisuhteen muotoilemisesta aiheen muotoiseksi. Jokainen on – tekijän tietien tai tietämättä – miinoittanut oman yleisösuhteensa, maalaa sillä, näyttää siinä aiheensa. Sitä on runous. (Siltanen 2011, 5–6)

Jokaisella draamamuotoisella teoksella on oma uniikki muotonsa ja rakenteensa. Dramaturgia on oikean muodon löytämistä esitettävälle idealle. Rakenteen lisäksi dramaturgiaan kuuluvat erilaisten elementtien järjestäminen jotain ideaa palvelevasti. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen. 2007, 352–353). Vaikka yksinkertaisimmillaan dramaturgia on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi (Hotinen 2001, 202), parhaimmillaan myös tanssiteoksen dramaturgia näyttää rakenteessaan aiheensa sen lisäksi, että onnistuu säilyttämään tanssin abstraktin luonteen, kuulumaan ”tuntemattoman universumiin”.

Siltanen (2011, 10) toteaa, että hänen kohdallaan yleisöä koskeva ydinkysymys on ajan mittaan pienentynyt kysymykseen ”Minkä roolin annan yleisölle?”. Jos ja kun katsojalle annetaan harkittu rooli, katsoja on väistämättä osa teosta.

Koreografian tekemistä voi harjoitella vain kahdella tavalla: katsomalla koreografioita ja tekemällä koreografioita (Tuomisto, luento 18.9.2013). Tanssin katsominen synnyttää uusia oivalluksia siitä, minkälaisia ajatuksia yksinkertainenkin liikemateriaali voi tuottaa (Hämäläinen 1999, 232). Näin ollen koreografi toimii tulkkina teoksen ja katsojan välillä tehdessään dramaturgiset ratkaisut, ja väistämättä koreografin oma persoonallisuus ja kulttuuritausta näkyvät dramaturgisissa valinnoissa. Katsomisen tärkeydestä voidaankin päätellä, että koreografin tulee tunnistaa omat mieltymyksensä katsojana, ja tiedostaa oma katsojaidentiteettinsä. Koska yleisö ja koreografit, yksilöt, eivät ole keskenään samanlaisia, primaarisuhdetta määrittävät katsojan (ja koreografin) kulttuuriset ja persoonalliset mieltymykset. Voidaankin päätellä, että kulttuurisen ympäristön ja kohdeyleisön tunteminen auttaa luomaan sellaisen dramaturgian, joka säilyttää katsojan ja teoksen välisen primaarisuhteen.

3.3 Rytm dramaaturgiassa

Rytmi on oleellinen osa dramaaturgiaa. Draamassa rytmi on alati läsnä ja kaikkialla oleva. Dramaaturgiset järjestelyperiaatteet puolestaan luovat draaman rytmiä. Rytmii syntyy nousun ja laskun, jännityksen ja laukeamisen, kiihdyttämisen ja hillitsemisen, monologien (tanssissa soolojen), dialogien (tanssissa esim. duettojen) ja joukkokohtausten tai ajallisen keston muuntelulla sekä vaihtelulla. Rytmillä on vastaanottoa ohjaileva vaikutus ja välitön yhteys draaman teemaan. (Reitala & Heinonen 2001,27.)

Vacklin (Vacklin ym. 2007, 128) viittaa Olof Lagercrantziin, joka kirjoittaa teoksessaan Lukemisen ja kirjoittamisen taidosta seuraavasti ”Tärkeintä on rytmi! Vaikeasti tavoitettava sisäinen järjestelmä! Kielen hengitys! Rytmi ja ajatus ovat erottamattomasti yhtä”. Eri miljöissä on erilaiset rytmit. Kaupungin keskustan ja nukkumalähiön rytmit eroavat toisistaan. Niin ikään eri tilanteissa itse tilanteiden rytmi on erilainen. Lauantaimökki-iltana on erilainen rytmi kuin kiireisenä maanantaiaamuna. Pelkästään ajatus ja rytmi eivät ole yhtä, vaan myös rytmi ja tunne. (Vacklin ym. 2007, 128–129.) Rytmi on siis kiinni tunteessa ja kokemuksessa.

Rytmi on kiinteästi suhteessa muotoon. Hämäläinen esittelee kaksi opetusmallia koreografian opetukseen, taito-orientoituneen ja prosessorientoituneen mallin. Taito-orientoituneessa opetusmallissa tanssin muoto ajatellaan syntyväksi tietoisten valintojen avulla. Musiikin muotorakenteiden pohjalta voidaan harjoitella tanssin muodon rakentamista. Musiikin muotorakenteet, kuten A-B-A-muoto (jossa on alku, keskikohta ja loppu, joka muistuttaa elämän kulkua) ja rondo-muoto (A-B-A-C-A-D-A jne.), ovat syntyneet pitkän kehityskaaren tuloksena. A-B-A-muoto muodostuu teemasta, jota seuraa vastateema, ja lopussa alkuperäinen teema toistuu. Rondo-rakenteessa A edustaa perusteemaa ja muut kirjaimet sen variaatioita. Perusteemaan kuitenkin aina palataan variaatioiden välissä. Sen sijaan että musiikin muotorakenteet olisivat syntyneet tietoisien suunnittelun avulla, ihminen on löytänyt nämä itseään tyydyttävät muodot intuitiivisesti ja ottanut ne käyttöön. Tanssin ja musiikin alkuperä on erottamaton ja ne ovat siksi erityisen läheisiä. (Hämäläinen 1999, 90–91.)

Hämäläisen esittelemässä prosessorientoituneessa mallissa käsitys siitä, miten muoto syntyy, perustuu H'Doublerin ja Hawkinsin ajattelulle. Hämäläinen kirjoittaa, että pyrkimys muodon löytämiseen on H'Doublerin mukaan synnynnäistä, sillä vuosisatojen ajan on kehittännyt herkkyyttä järjestykselle sekä kerännyt ”muotokokemuksia”. Hawkinsin mielestä jokaisella on sisäinen muodon taju. Tilan ja dynamiikan käytön tapa syntyy sisäisistä mielikuvista, ja näin jokaisella tanssilla on oma muotonsa. Prosessorientoituneessa mallissa tarkastellaan tanssin elementtejä, tilaa ja dynamiikkaa, suhteessa jokaiseen koreografiaan. Shahn mielestä sisältö ja materiaali yhdessä synnyttävät muodon, ja mille tahansa materiaalille, joka parhaiten palvelee taiteilijan ilmaisullista tarkoitusta, voidaan löytää muoto. Hämäläisen esittelemän prosessorientoituneen mallin mukaan aloittelevan tanssin tekijän liikeideat syntyvät orgaanisesti, kun hän saa rauhassa keskittyä prosessiin. Alkeellisen muodon jälkeen muoto vähitellen kehittyy, ja lopulta liikelauseet ja tanssinosaset alkavat muotoutua. Tanssin muodon muuttuessa moninaisemmaksi sille syntyy rytmisen rakenne. Koreografian luomisen tiedot ja taidot liittyvät aisteihin, mielikuviin, tunteisiin ja luovan prosessin luonteeseen. (Hämäläinen 1999, 103-105).

4 DRAMATURGIA JA AJAN ELÄMYKSELLINEN TEMPO

Dramaturgia on ennen kaikkea ajan muovaamista. Dramaturgiassa on kyse ajan hidastamisesta, venyttamisestä, murtamisesta ja nopeuttamisesta, ajan unohtamisesta. Dramaturginen taito on sellaista taitoa, jolla saa ajan valumaan, sykkimään, kaikumaan, toistumaan, pysähtymään, hohtamaan, räjähtämään. (Etchells 2011, 22.)

4.1 Ajan elämyksellinen tempo

Elämyksellisellä *kestolla* tarkoitetaan sitä, kuinka pitkäksi tai lyhyeksi kuuliija on hahmottanut sävellyksen tajunnassaan (Aho 2015, viitattu 19.11.2015). Jos teoriaa sovelletaan myös esitykseen ja koreografiaan, voidaan puhua siitä, kuinka pitkäksi tai lyhyeksi katsoja on hahmottanut esityksen keston. Yksinkertaisimmillaan **ajan elämyksellinen tempo**, elämyksellinen ajanetenemisnopeus, puolestaan voidaan käsittää arjen esimerkkinä. Kun tekemistä on paljon, tuntuu, että aika kuluu nopeasti, ellei jopa valu käsistä. Kun tekemistä on vähän tai jotain odotetaan, tuntuu kuin aika matelisi tai olisi suorastaan pysähtynyt. Ajan elämyksellisellä tempolla tarkoitetaan tuntua ajan sykkeestä, ajan etenemisnopeudesta.

Realistisesti samanmittainen aika koetaan elämyksellisesti erilaisena riippuen siitä, kuinka paljon ajassa on tapahtumia. Säveltäjä Kalevi Ahon mukaan musiikin reaalaisella nopeudella tarkoitetaan sitä absoluuttista tempoa, jolla sävelteos etenee ajassa. Reaalinen, todellinen, etenemistempo poikkeaa siitä, kuinka sävellyksen eteneminen koetaan elämyksellisesti kokijan puolelta. (Aho 2015, viitattu 19.11.2015). Niin kuin musiikki, tanssikin on ajallis-tilallisena kudelmana luonnostaan suhteessa aikaan.

Esitys tapahtuu aina preesensissä (Niemi 1995, 15). Ensimmäistä kertaa teoksen näkevä katsoja ei voi tietää, mitä on tulossa, vaan suhteuttaa esityksen tapahtumat aina jo kokemiinsa tapahtumiin. Katsojan ennako-odotukset vaikuttavat myös katsojan aikakokemukseen, sillä mikäli ennako-odotuksiin vastataan, on saatavan uuden informaation arvo vähäinen. Toisin kuin esityksen tekijä, katsoja ei voi kokea esityksen futuuria, vaikka katsoja voi aavistaa tulevat tapahtumat omien kokemusmalliansa perusteella. Koreografina toimittaessa ollaan merkityksellisessä välitilassa katsojan ja esiintyjän välissä.

Ajan ymmärtämisen merkitystä tanssissa ei voi kiistää. Lehikoinen kirjoittaa ajan merkityksestä tanssissa seuraavasti:

Tanssille aika on keskeinen ulottuvuus, sillä se vaikuttaa niin liikkeessä kuin esityksessä alun ja lopun välillä erilaisten tapahtumien – tanssijoiden ja heidän liiketekojensa sekä erilaisten visuaalisten ja auditiivisten tekojen – alkamisina ja loppumisina, kestoina, rytmeinä, intervaleina, kiihdytyksinä ja hidastuksina. Ajan ja rytmien nyansseilla onkin keskeinen rooli tanssin tunnelmien, vaikutelmien ja merkitysten rakentumisessa. (Lehikoinen 2014, 121.)

Vaikka aiemmin mainittu Aho puhuikin sävellyksestä ja musiikista sekä kuulijasta, rinnastan saman teorian pätevän myös koreografiaan ja tanssiin sekä katsojaan että ajassa tapahtuvaan esitykseen. Lyhytkin sävellys voi tuntua todella pitkältä, jos sävellys on pitkästyttävä tai liian yllättävä. Jos sävellyksen dramaturgia onnistuu tempaisemaan kuulijan mukaansa, absoluuttiselta kestoaltaan pitkäkin sävellys voi tuntua kuulijasta lyhyeltä. Mikäli sävellys on todella puhutteleva, kuulija voi eläytyä sävellykseen niin voimakkaasti, ettei hänellä oikeastaan ole selkeää käsitystä sävellyksen absoluuttisesta kestosta. (Aho 2015, viitattu 19.11.2015.)

Elämykselliseen ajan kokemukseen vaikuttavat yksittäisten tapahtumien ajalliset kestot sekä niiden tapahtumatiheys. Perättäisten tapahtumien muutosaste vaikuttaa elämysaikaan seuraavasti: jos muutosaste on pieni ja teoksessa on runsaasti toistoja, kokija kokee ajan etenemisen *hidastempoisempana*, kun taas muutosasteen ollessa suuri (teos sisältää jatkuvia yllätyksiä) elämyksellinen aika tuntuu *sykkeeltään* nopeammalta. Mitä nopeammin teoksessa tapahtuu toisiaan seuraavia muutoksia, sitä nopeammin aika tuntuu etenevän. Tapahtuman välitön kertaus on muutos (sillä kertaus itsessään on muutos), mutta toistojen lisääntyessä tapahtuman informaatioarvo laskee (aiemmin koettu muutos, kertaustapahtuma, toistuu). Tällöin myös ajan elämyksellinen tempo hidastuu. Suuri muutosaste tai toista nopeasti seuraava muutos vaikuttaakin nopeuttavasti ajan elämykselliseen tempoon, kun taas pieni muutosaste vaikuttaa elämykselliseen tempoon hidastavasti. Jos mitään ei tunnu tapahtuvan, kadottaa kokija tuntuman ajan kulkuun. Kertauksessa muutoksen aste onkin pienimmillään. Täysin yllättävät tapahtumat puolestaan ovat muutosasteeltaan suurimpia mahdollisia. (Aho 2015, viitattu 19.11.2015.)

Vastaanottajalle informaatiomäärä ja informaation arvo voi olla pieni tai merkittävä sekä kaikkea siltä väliltä. Mikäli esimerkiksi juonivetoisessa teoksessa uutta informaatiota annetaan katsojan näkökulmasta liikaa, katoaa teoksesta jännite. Sama tapahtuu, mikäli informaatiota annetaan liian vähän: informaatiota tuleeikin siis paljastaa niin, että katsoja janoaa uutta tietoa turhautumatta. (Westerberg 2012, 66.) Pelkän muutoksen lisäksi ajan elämykselliseen tempoon vaikuttavaa siis myös *tapahtumien* informaatioarvo.

Tanssin viitekehyksessä uudet elementit, tanssijat, ja ennen kaikkea uudet, ennennäkemättömät liikkeet tarkoituksineen ja niiden syke, nopeuttavat katsojan elämyksellistä tempoa, kun taas tutut, jo nähdyt, elementit hidastavat elämyksellistä ajan kulkua. Kuten todettu, lyhytkin tanssiteos voi tuntua pitkältä, jos siinä on liikaa yllätyksiä, sillä katsoja ei pääse mukaan esityksen ajan virtaan.

Mikäli koreografia on liian ennalta-arvattava tai liian ennalta-arvaamaton, katsoja kokee esityksen pidemmäksi kuin se reaaliajassa on. Jos jokainen kohtausta on elämyksellisesti yhtä pitkä, katsoja pitkästyy. Jos taas kaikki kohtaukset ovat lyhyitä, katsoja hengästyy. Toisaalta, jos esitys on dramaturgialtaan mukaansatempaava, absoluuttiselta kestoaltaan pitkäkin teos voi tuntua katsojasta lyhyeltä. Dramaturgiset ratkaisut ovat tällöin onnistuneet herättämään ja säilyttämään katsojan ja esityksen välisen primaarisuhteen.

4.2 Ajan elämyksellisen tempon muuttaminen

Yhdysvaltalaisen filosofi-psykologi William Jamesin ajan selityksen mukaan muisti on aikakokemuksen keskipiste. Sisäisessä kellossa psykologinen kokemuksellinen aika tikittää muistojen ohjailemana, tällöin ajankulusta ja sen kulumisen kokemuksellisuutta voidaan tarkastella myös ihmiselämän kokoisessa mittakaavassa. Muisti antaa ajalle keston ja rytmin. (Draaisma 2001, 276–277.) Esityksen sisällä toisto, muistamme tapahtuman, koemme samaa tai samankaltaista informaatiota uudelleen, nojaa katsojan muistiin. Draaisma (2001, 279–281) viittaa Jean-Marie Gyaun aikateoriaan, joka puolestaan kuvataan perspektiivisenä tilana: aikakokemuksen ydin on sisäinen optiikka. Gyaun mukaan psykologisen ajan sisäiseen optikkaan vaikuttavat havaintojen ja mielteiden voimakkuus, vaihtuvuus ja määrä, sekä se, miten tarkkaavaisesti niihin suhtaudutaan, vaatiiko havaintojen mieleenpainaminen vaivannäköä ja herättävätkö havainnot meissä tunteita tai miellelyhtymiä. (Draaisma 2001, 279–281.)

Voisi kuvitella, että kiihdytyksillä ja hidastuksilla voitaisiin vaikuttaa katsojan henkiseen hengitysnopeuteen: milloin hengitetään sisään (ladataan), milloin hengitetään ulos (laukaistaan), milloin hengitys tihenee tai koska sitä pidätetään. Katsojalle entuudestaan tuttu liikejakso hidastaa ajan elämyksellistä tempoa kenties vain hetkellisesti, jos tuttua liikejaksoa seuraa välittömästi uusi, ennen näkemätön liikejakso. Se, kuinka paljon liikejakso eroaa edellisestä, vaikuttaa myös ajan elämyksellisen tempon muutokseen. Musiikissa toistuva teema toimii kuulijalle hengähdystaukona. Sellaisena kohtauksen liiketeema toimii myös katsojalle. Ensiesittelyssä teema koetaan

luonnollisesti uutena, mikä pitää ajan elämyksellisen tempon vielä verrattain nopeana. Jos nopeasykkeinen teema, jossa tarjotaan koko ajan uusia liikkeitä, toistuu useamman kerran koreografiassa, katsojan ajan elämyksellinen tempo tuon teeman äärellä hidastuu mitä pidemmälle teoksessa edetään.

Ajan elämyksellisen tempon muutos itsessään synnyttää rytmiä teoksessa. Vastavuoroisesti esityksen (kokonaiskoreografian, yksittäisen kohtauksen, liikejakson) rytmissä tapahtuva muutos eli muutos ylipäättään muuttaa katsojan ajan elämyksellistä tempoa. Myös ajan elämyksellisellä tempolla voi olla teoksessa oma dramaturgiansa, mikäli teos on niin pitkä, että katsoja ehtii kokea siinä useita eri tempoja. Esimerkiksi ajan elämyksellistä tempoa kiihdyttämällä ja hidastamalla tasaisesti voitaisiin katsojalle kenties luoda illuusio hengittävästä koreografiasta, koska kiihdytysten ja hidastusten rytmi imitoi hengitystä.

Kinesteettinen empatia on ruumiillinen asenne, jonka avulla ihminen voi saavuttaa itselle kokemuksellisesti vierasta. Näin tanssia katsova kokee katsomansa liikkeen kehossaan, vaikka katsoja itse olisi paikoillaan. (Ylönen 2003, 77.) Koska ajan elämyksellinen tempo liittyy katsojan *kokemukseen* ajasta, sitä voi käyttää tietoisesti hyödyksi koreografiassa. Tanssi liittyy kokemukseen ja tunteisiin, ja tunnekokemusten voimakkuus puolestaan vaikuttaa katsojan kokemukseen ajan etenemisnopeudesta. Millaisissa tilanteissa, minkälaisia tunteita kokiessa ajan koetaan kuluvan nopeasti tai hitaasti (vrt. tie-talorakenne, luku 3.1)? Järjestämällä tanssin dramaturgiaa niin, että se yhdistyy tanssin sisältöön liittyvään aikakokemukseen, sisältö tulee ehkä kinesteettisen kokemuksen ja elämyksellisen kokemuksen lailla lähemmäs katsojaa. Onhan ihminen ruumiillinen.

5 TANSSIN JÄRJESTÄMINEN KOHTAUKSESSA

Kohtauksen draamallisen jännitteen ylläpitäminen säilyttää esityksen ja katsojan välisen primaarisuhteen. Jännite saa aikaan sen, että katsoja sitoutuu elokuvaan tunteillaan (Vacklin ym. 2007, 75). Junkkaala ja Rasila sanovat, että teoksessa on etenemisliikettä, kun lukija kokee, että näytelmä ”vetää tai imaisee” mukaansa. Etenemisliike syntyy odotuksesta, epätietoisuudesta ja jännityksestä (eli suspense). (Junkkaala ja Rasila 2015, viitattu 14.10.2015.)

5.1 Kohtaus

Kohtaus on draaman yksikkö, jossa tapahtuu jotain, jokin muuttuu tai liikahtaa. Kohtausta sitoo paikan ja ajan ykseys. Jaksoa taas sitoo toiminnan ykseys. Se voi mukaan periaatteessa kestää kymmenestä sekunnista kahdeksaan minuuttiin. Kohtauksessa on aina määrätty olosuhteet ja jokin tilanne. Tilanteella tarkoitetaan asioiden olotilaa määrättyllä hetkellä määrättyssä paikassa. Jokaisen yksittäisen kohtauksen täytyy tuntua yhtenäiseltä kokonaisuuden kannalta, poikkesivat ne millä tavalla tahansa muista kohtauksista. (Vacklin ym. 2007, 103, 128.) Kohtauksen luonnetta ja tarkoitusta voi kuvailla seuraavasti:

Kohtauksen tarkoitus on siirtää henkiolento (= emotio) katsojaan. Kohtauksella on aina jokin alkusyy, ja se liikkuu johonkin suuntaan, kohti jotakin. (Vacklin ym. 2007, 103).

Kohtaus on rakenteeltaan eräänlainen minidraama. Siinä on mukaan aina kasvava konflikti, alku, keskikohta käänne, kliimaksi ja loppu. Vacklin, Rosenvall ja Nikkinen (2007, 104–105) viittaavat John Vorhasiin, jonka mukaan kohtaus voidaan virittää, kehittää ja kolmanneksi lunastaa. He myös viittaavat kirjailija Jack M. Bickaniin, jonka mukaan kohtaus on dramaattinen kysymys, johon tulee vastata joko ”kyllä” tai ”ei”. Vastausta voi pitkittää muutaman kohtauksen yli, mutta siihen on lopulta vastattava. (Vacklin ym. 2007, 104–105.)

Tanssi ei välttämättä ole sidoksissa juoneen, mutta tanssikohtauksellakin on aina alku, keskikohta ja loppu. Sillä on myös aina oltava suunta. Dramaturginen jännite syntyy suurimmillaan yleensä niiden asioiden ympärille, jotka katsoja joutuu itse päättämään saamistaan vihjeistä (Metka 2015, viitattu 9.6.2015). Mitä enemmän katsojan tulkinnan ja päättelyn varaan jätetään, sitä enemmän katsoja osallistuu itse draaman rakentamiseen (Vacklin ym. 2007, 27). Alleviivaamalla ja asioita kertaamalla voidaan joutua tilanteeseen, jossa katsoja kokee, että häntä pidetään tyhmänä. Jotta katsoja jaksaa seurata kohtauksen loppuun asti, katsojan katsomiskokemusta voi miettiä

seuraavien kysymyksien kautta, jotka soveltuvat sekä juonelliseen tai eepin dramaturgiaan (Esslin 1980, 47–48):

- Mitä kohta tapahtuu?
- Tiedän mitä tapahtuu, mutta miten se tapahtuu?
- Tiedän mitä tapahtuu. Lisäksi tiedän, miten se tapahtuu, mutta miten henkilö X reagoi siihen?
- Näillä tapahtumilla tuntuu olevan jokin pohjakaava. Mikäköhän se on? (simultaanisessa toiminnassa)
- Mitä oikeastaan näen tapahtuvan?

Sekä esiintyjän että koreografin tulee huomioida, mitä katsoja ajattelee ja ohjata katsojan ajatusta sekä huomiota. Esiintyjä on kiinnostava, kun esiintyjä itsekkin on kiinnostunut tehtävästään ja hän ohjaa tietoisesti katsojaa johonkin suuntaan tai tunnustaa, että kaikilla hänen tekemillään teoilla on merkitystä (Iles 2016, luento 15.3.2016).

5.2 Tanssin osatekijät

Tanssin elementit voidaan jakaa tilalliseksi ja dynaamisiksi elementeiksi. Dynamiikka yhdistetään usein Rudolf Labanin liikeanalyysin käsitteeseen *effort*, joka sisältää seuraavat elementit: voima, virtaus, aika ja tila. Aikaa, joka on dynamiikan keskeinen elementti, voidaan käsitellä joko kestollisena tai ulottuvuuden tasolla. Ajan kesto voi syntyä liikkeen kestosta, temposta, sykkeestä tai rytmistä. Rythmi ja sen aksentit luovat teoksen ja muovaavat sen kokonaisuudeksi. (Hämäläinen 1999, 84–88.)

Labanin liikeanalyysin (LMA) avulla voidaan tarkastella liikettä. Analyysin peruselementtejä voidaan käyttää joko liikkeen luomisessa tai sen kuvaamiseen. Jokainen yksilö yhdistää elementtejä omalla tavallaan ja luo liikelauseita sekä suhteita, jotka reflektovat yksilön omaa persoonaa, taiteilijuutta tai kulttuurista tyyliä. Labanin liikeanalyysin mukaan liike koostuu elementeistä *body*, *effort*, *shape* ja *space* sekä niiden välisistä suhteista, joita yksilö voi luoda järjestämällä elementtejä. (Hackney 2002, 217.)

Lehikoinen (2015, 75–78) viittaa Adsheadin tanssianalyysiin. Adsheadin tanssianalyysi nojaa järjestelmään, joka jäsentää sekä luokittelee tanssista aistein havaittavia komponentteja. Aistein havaittavat komponentit ovat tanssin osatekijöitä sekä niiden yhdistelmiä, eli klusteriä, jotka

havainnoija pystyy osoittamaan tanssista. Tällaisia osatekijöitä ovat tanssija, visuaalinen ja auditiivinen ympäristö sekä liike. Koreologisesta näkökulmasta laaditussa analyysimallissa puhutaan tanssimedian säkeistä, joita ovat henkilö, liike, tila ja ääni. Tällaisen jaon tarkoitus on antaa karkea käsitys niistä yleisimmistä osatekijöistä, joista tanssin voidaan ajatella rakentuvan pääpiirteittäin. Jäsennyksen tarkoitus on auttaa havainnoijaa erottamaan tanssiesityksessä yhteen nivoutuneita osatekijöitä. Koska usean eri osatekijän yhteisvaikutuksesta tanssi tulee olevaksi, tanssianalyysissa huomioidaan liikeanalyysia useampia tekijöitä huomioimalla eri osatekijäistä muodostuvat yhdistelmät. (Lehikoinen 2015, 75-76.)

6 TEOKSEN ”KEHNÄ” KOREOGRAFINEN PROSESSI

”Sana kehnä tarkoittaa kuorta, rupea, virossa käärmeen nahkaa. Käärme joutuu useita kertoja eläissään hinkkaamaan ja hankaamaan nahkan päältään ja sitä kehnätä lienee tarkoittanut.” (Meri, 2004, 121.)

Tutkimukseni taiteellinen tuotos sai nimekseen ”Kehnä”. Teoksen valmistamisessa oli havaittavaissa selkeitä vaiheita. Koreografinen prosessi voi noudattaa esimerkiksi seuraavaa vaiheittain etenevää kaavaa: 1. Taustoitus 2. Tunnustelu 3. Luonnostelu 4. Artikulointi 5. Akti (Kauppinen, luento 6.9.2013). Tämä kaava on nimenomaan yhteisöllisen koreografian kaava, mutta se pätee mihin tahansa luovaan prosessiin aina kuvataiteista kirjallisuuden kautta esittävään taiteeseen.

Teoksen ”Kehnä” koreografisen työskentelyn vaiheet kulkivat limittäin ja lomittain, niin että palasin useasti takaisin edellisiin vaiheisiin. Saatoin myös kuvitella olevani jo artikulointivaiheessa ja huomata, että taustoituksessa ja tunnustelussa oli puutteita. Tällöin palasin takaisin aikaisempiin vaiheisiin. Vaiheiden keskeneräisyys näkyi perusteettomina ratkaisuin suhteessa teemaan ja aiheeseen. Luomisprosessin aikainen epävarmuus ja pyrkimys perusteellisuuteen pitkittivät varsinkin tunnustelun ja luonnostelun vaiheita. Koin, että en voinut rakentaa liikelauseiden sisäistä dramaturgiaa teoksen ehdoilla, koska en tiennyt vielä, millainen teoksesta oikein tulisi. Olikin ristiriitaista päättää etukäteen, millainen teos tulisi tulemaan, sillä taiteellinen työskentely on matka johonkin suuntaan, jonka määränpäättä ei voi tietää, vaikka aavistus onkin olemassa. Heli Junkkaala kirjoittaa rehellisyyden käsittelystä seuraavasti: ”Koin, että on epärehellistä alkaa väittää hänestä jotakin. Tämä on kummallinen ajatus, koska joka tapauksessa hän on näytelmän henkilönä joku. Yksiulotteinen lopputulos – vain siksi, että en halua valehdella – ei ole mikään ratkaisu.” (Junkkaala 2012, 146.)

Artikuloinnin vaiheeseen pääsin, kun analysoin tehtyä materiaalia teoksen ydinsanomasta käsin. Luonnollisesti tähän vaiheeseen en voinut mennä, ennen kuin ydinsanoma oli kirkas ja pystyin luottamaan siihen. Ydinsanomien löytäminen taas edellytti lisää perehtymistä aiheeseen ja erityisesti uskallusta tarkastella aihetta henkilökohtaisten kokemusten kautta. Koin Alzheimerin taudin raskaaksi aiheeksi, eikä aiheen henkilökohtainen käsittely ollut lähtökohtaisesti houkuttava ajatus. Raskaudesta huolimatta henkilökohtainen ote edisti työskentelyäni. Samalla oli rauhoittavaa ja puhdistavaa tunnistaa sekä käsitellä aiheeseen liittyviä tunteita.

Dramaturgian perusteet ovat liitoksissa dramaturgin maailmankuvaan. Esimerkiksi Aristoteleen taidekäsityksen teoreettinen ydinkäsite on *mimesis*, jonka voi suomentaa sanaksi 'jäljittely'. Aristoteelisessa ajattelussa kaiken päämäärä on edistää hyvää elämää, joka on tragedian päämäärä, ei tragedia itse. (Reitala & Heinonen 2001, 30–31.) Numminen (Numminen 2011, 14) viittaa dramaturgi Juha-Pekka Hotiseen, joka vastaa dramaturgiasta seuraavasti:

Tästä pääsenkin kaikkein tärkeimpään. Auktoriteetit (mm. Patrice Pavis) ovat osoittaneet, että dramaturgia on modernin historiansa myötä muuttunut pilkkujen paikkojen siirtelystä esitettävän materiaalin järjestämiseksi ja edelleen kohti taidefilosofiaa – teoksen ja sitä ympäröivän maailman välisten ideologisten suhteiden pohdinnaksi. Siten tärkein dramaturginen työväline on *kaksiosainen kysymys*, jonka ydin hahmottuu minulle eettisenä haasteena: mikä on tämän teoksen tehtävä ja oikeutus maailmankaikkeudessa? (Numminen 2011, 14.)

Luomisprosessiin kuuluivat pohdintani teoksen olemassa olon oikeutuksesta. Halusin varmistaa, että tämäkin teos esidistäisi hyvän elämän päämäärää.

6.1 Koreografisen materiaalin muotoaminen

Aloitin soolotyöni työstämisen liikeimprovisaatiolla. Työstin improvisaatiota kokoamani soittolistan kanssa, johon olin koonnut musiikkikappaleita, jotka ilmensivät mielestäni valitsemiani teemoja: väärinymmärrys, pelko, ahdistus ja ikävä. Jo luomisprosessin alkuvaiheessa esiin nousi erakkoteema, josta huomasin kaksi ääripäätä. On olemassa ihannekuva erakosta, itsenäisestä sielusta, seikkailijasta ja matkaajasta, vaeltajasielusta. Toinen ääripää on yksinäisyyteen vetäytynyt, häpeän vuoksi itsensä eristävä henkilö. Henkilö, joka ei oikeasti halua olla yksin, mutta häpeää niin voimakkaasti, ettei ei näe muuta vaihtoehtoa yksinololle. Häpeän kulttuuri on liian voimakas suomalaisessa yhteiskunnassa, jos se aiheuttaa syvää murhetta ja turhaa mielipahaa niin monelle.

Sitouduin esiintymään Västra Nylands Folkhögskolanin tanssitaiteenlinjan 25-vuotisjuhlakonsertissa yhdellä kohtauksella opinnäytetyöstäni, jo ennen kuin teoksen aihe oli oikeastaan täysin selvä. Etsin pitkään sellaista väärinymmärrettyä hahmoa, jonka olisin halunnut nostaa esiin. Harkitsin tutustuvani lähemmin joko erilaisiin satuhahmoihin tai taitelijoihin. Puntaroin myös, haluaisinko ammentaa omista kokemuksistani väärinymmärrettynä ihmisenä. Halusin kuitenkin hahmon olevan jossain määrin yhteiskunnallisesti tärkeä. Siksi päädyin muistisairautta sairastavaan henkilöön.

Työstin tanssimateriaalia pitkään yksin. Videoin jokaiset harjoitukset. Videoilta näkyy tuottamaani liikeimprovisaatiota sekä liikekombinaatioiden rakentamista. Koska työstin materiaalia pitkään ilman ulkopuolista katsojaa, oma kriittinen asenteeni hidasti päätöksen tekoa ja materiaalin lukitsemista yhteen lopulliseen muotoon. Ratkaisut eivät olleet tyydyttäviä. Karjaalla pidetyssä Västra Nylands Folkhögskolanin tanssitaiteenlinjan 25-vuotiskjuhlakonsertissa nähtiin osaltani keskeneräinen kokoelma liikeaihioita, jotka olin pyrkinyt järjestämään niin, että niitä olisi rytmisesti mielenkiintoista katsella.

Tanssitaiteilija Leena Gustafsson antoi esityksen jälkeen minulle palautteeksi kehotuksen ”uskalla pysähtyä”. Kieltämättä Tapio Miettisen musiikki jollain tapaa paineisti liikettä menemään eteenpäin. Vaikka Miettisen musiikissa oli oikeastaan yksi tai kaksi toistuvaa teemaa, niissä oli silti vahva etenemisen tuntu. Tämäkin kolme minuuttinen kokoelma on hyvä esimerkki siitä, kuinka minulla itselläni oli tarve tehdä koreografiasta tietynlainen, vaikka itse teema, aihe ja tanssi veivätkin sitä jatkuvasti toiseen suuntaan. Lopulta päädyin jättämään jaksoihin paljon ilmaa sekä improvisaation varaa liikkeiden järjestämiselle, jotta pääsisin eteenpäin prosessissa

Harkitsin käsitteleväni Alzheimerin taudin jotain yksittäistä vaihetta, mutta epäilin, olisiko yksittäisen taudin vaiheen kuvaaminen teoksen sanoman tai hyvän elämän kannalta tarkoituksenmukaista, sillä tällaiselle tiedolle ja faktalle on jo oma fooruminsa. Siltanen (2011, 7) viittaa kirjailija, taidekriitikko ja kuvataiteilija John Bergeriin, joka on kirjoittanut taiteilijan mahdollisuudesta ja suuren taiteilijan kyvystä kohteen ”näyttämisen” sijasta näyttää uusi näkemisen tapa. Päädyin pitkän harkinnan jälkeen käsittelemään joka tapauksessa kolmea Alzheimerin taudin oiretta ja hylkäämään tarkan ajan jakson, kuten lapsuus, aikuisuus tai vanhuus. Aivan ensimmäisissä käsikirjoituksissa käsitelinkin koko hahmon elämänkaaren, aina lapsuudesta viimeisiin elinpäiviin asti. Lopullisessa teoksessa on havaittavissa aivan oma aikahetkensä, jonka katsoja voi toivottavasti tulkita monella tavalla.

Toiveenani oli, että sairaan ihmisen ymmärtäminen lisäisi yleistä hyvää ja empatiaa ihmisten välillä. Valitut oireet olivat tärinä ja vapina, harhaäänet ja näön heikkeneminen.

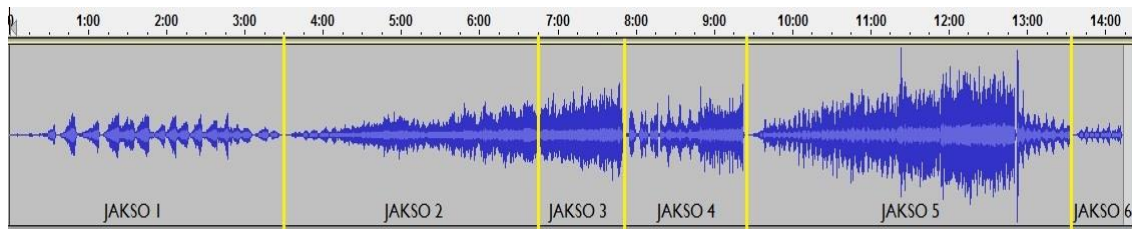
6.2 Musiikin ja visuaalisen ilmeen valinta

.

Pyysin Tapio Miettistä muusikoksi ja säveltäjäksi Kehnä-teokseen, sillä halusin pysyä kansantanssin ja -musiikin viitekehyksessä niin hyvin kuin mahdollista. Musiikin, erityisesti

kansanmusiikin, monitaituri Miettinen on käsitellyt omassa musiikillisessa soolotyössään ”Narrin tarina” häpeän, pelon ja väärin ymmärretyn tunteita, joten teemallisesti musiikki sopi teokseen. Pyysinkin Miettiseltä lupaa leikata hänen soolomateriaalinsa äänitteistä teokseeni sopivan järjestyksen. Lähetin hänelle myös referenssikappaleen, jonka parissa olin löytänyt jotain oikealta tuntuva liikeimprovisaatiosta. Lisäksi avasin hänelle kirjallisesti pääkohtauksen tapahtumia, maisemaa ja tunnelmaa. Vastauksena sain Miettisen oman tulkinnan näistä ajatuksista. Päädyin ensin hieman lyhentämään 14 minuuttista ehdotelmaa. Prosessin aikana poistin ja uudelleen lisäsin osia musiikineditointiohjelmalla Miettisen lähettämästä ääniteestä moneen otteeseen, sillä yritin tehdä vain yhtä pitkää kohtausta. Vaikka musiikin pituus lyheni jossain välillä puoleen alkuperäisestä mitasta (seitsemään minuuttiin), lopulta päädyin käyttämään alkuperäistä 14 minuuttista mitta, mikä kasvatti Kehnän pienoisteoksen mittaan.

Tällaisella työskentelyllä pyrin siihen, että valmiin musiikin dramaturgia ei ohjaisi tanssillista dramaturgiaa. Musiikin vaikutus koreografiaan on kuitenkin nähtävissä. Tarkoituksena olikin löytää aihetta ja teemaa palvelevaa ääni- ja liikemateriaalia, jotka pystyisivät olemaan tiiviisti yhdessä samassa teoksessa. Lisäksi musiikillista kokonaisuutta kuuntelemalla ja editoimalla oli helppo arvioida teoksen kokonaisdramaturgiaa sekä eri osien elämyksellistä kestoa. Kuvassa 1 nähdään Kehnä-teoksen musiikin lopullinen dynamiikka aikajanalla.



KUVA 1: Kehnä-teoksen musiikin dynamiikka aikajanalla

Juha Siltasen (2011,6) mukaan kiinnostusta eivät ohjaa järki ja tunne, vaan havaintopsykologian lainalaisuudet. Katsoja huomaa suuren ennen pientä, yhden värin ennen toista, mustan neliön ennen harmaata kajahdusta. Erityisesti symmetrian erikoistapaus tuttuusRake on missä tahansa muodossa vastaansanomaton havaintopsykologinen attraktio. Varmasti tärkeimmät edellä mainituista lainalaisuuksista liittyvät kuitenkin kontrastiin, erilaisuuden havaitsemiseen, kontradiktioon, ristiriitaan. Visuaalisen ilmeen kodalla pyrin kontrastiin ja ristiriitaan. Teoksen aikana päähahmo riisuutuu harmaasta öljykangastakistaan, jonka valitsin symboloimaan elämän

aikana kertyneitä muistoja yhdessä muun puvuston kanssa. Taskustaan hän poimii silmilleen siteenlailla sidottavan pitsiliinan.

Sana *kehnä* tarkoittaa kuorta, rupea, virossa käärmeen nahkaa. Käärme joutuu useita kertoja eläissään hinkkaamaan ja hankaamaan nahkan päältään ja sitä kehnätä lienee tarkoittanut. (Meri, 2004, 121.) Valitsin teoksen nimeksi Kehnä sanan alkuperän ja tuntemattomuuden vuoksi. Katsojalle jää näin varaa tulkita teoksen aihepiiriä laajemmin.

7 TULOKSET

Mitä katsoja haluaa tietää ensin? Mikä on seuraava kysymys? Missä rytmisissä vastaukset esitetään (kauanko vastauksille siis annetaan aikaa)? (Päiväkirjamerkintä, 6.6.2015.)

Järjestäessäni tanssimateriaalia pohdin päiväkirjassani edellä mainittuja kysymyksiä ja etsin vastauksia myös tanssiin liittyvien teorioiden ulkopuolelta. Hanna Jensenin (2013) 940 isäni muistina -teos oli sellainen, joka sai minut jäämään Alzheimerin tauti -aiheen äärelle. Myös hänen laatimansa ”Kirjoittajan 10 sääntöä” (Jensen 2016, viitattu 16.5.2015) ovat olleet itselleni eräänlaisen ohjenuorana materiaalin järjestämisessä. Jensen kehottaa muun muassa tunteiden kuvaamisen sijaan keskittymään toimintaan, rakentamaan kiinnostavan rytmin lauseille ja kappaleille. Hän myös kehottaa leikkimään lukemisen keskeyttäjää. Tällä tavoin voidaan arvioida, onko teksti tarpeeksi kiinnostavaa: jos lukija palaa tekstin pariin keskeytyksen jälkeenkin, se on kiinnostavaa. (Jensen 2016, viitattu 16.5.2016.) Sovelsin näitä sääntöjä tanssin dramaturgian muotoamisessa: jos joku keskeyttäisi esityksen, haluaisiko katsoja palata sen äärelle?

Mietin myös, mitä merkitystä on kultaisessa leikkauksessa tapahtuvalla huippukohdalla. Mistä katsoja tunnistaa kultaisen leikkauksen? Pitääkö silloin tietää teoksen kesto? Ohjaileeko alku katsojan tunnistamaan kultaisen leikkauksen sen kohdatessaan? Onko kultainen leikkaus olemassa vain esityksen jälkeen, ja katsojan ajatuksilla esityksen loputtua on vain merkitystä?

Elina Snicker kirjoittaa (2012, 48) dramaturgiasta seuraavasti: ”Teoksen tekijälle dramaturgia tarkoittaa tarvittavien elementtien rajaamista ja järjestämistä teokseksi. Kokijalle dramaturgia tarkoittaa sen havainnoimista, miten teos on järjestetty kokonaisuudeksi.” Dramaturgian rooli teoksessa onkin tekijälle ja kokijalle erilainen.

7.1 Primaarisuhteen rakentaminen tanssiteoksessa

Jo aivan työstöprosessin alussa hain teokselle selkeää alun, keskikohdan ja lopun muotoamaa kaarta. Liikemateriaalia työstin ensisijaisesti tilallisten mielikuvien ja kuviteltujen tilanteiden kautta, jotka itseasiassa ovat kohtauksen tunnusmerkkejä. Tätä en kuitenkaan ymmärtänyt tekeväni tietoisesti. Tutkimuksen aikana alun, keskikohdan ja lopun merkitys vahvistui itselleni selkeän dramaturgian kannalta. Tulin lopulta siihen tulokseen, että kaikista tärkeintä primaarisuhteen kannalta on, että esiintyjä itse on kiinnostunut toiminnastaan ja tiedostaa toimintansa alun, keskikohdan ja lopun sekä toimintansa suunnan. Milloin on aika jollekin uudelle, kuinka pitkään sen ”laatua” seurataan ja koska on aika lopettaa. Erityisesti laadun seuraamista korosti Reetta-Kaisa

Iles luennolla (2016, luento 15.3.2016). Oikeastaan alku, keskikohta ja loppu -ajattelu on läsnä kaikilla elämän osa-alueilla. Syklisesti alkavat ja loppuvat tapahtumat jatkuvat läpi elämän, joka itsessään on yksi iso alku-keskikohta-loppu.

Dramaturgista muotoa voi tutkia monesta eri näkökulmasta. Taulukko 1 syntyi yrittäessäni analysoida muistisairautta käsittelevän tanssiteoksen dramaturgiaa.

TAULUKKO 1: Taulukko tanssiteoksen dramaturgian rakentamiseen ja analysointiin

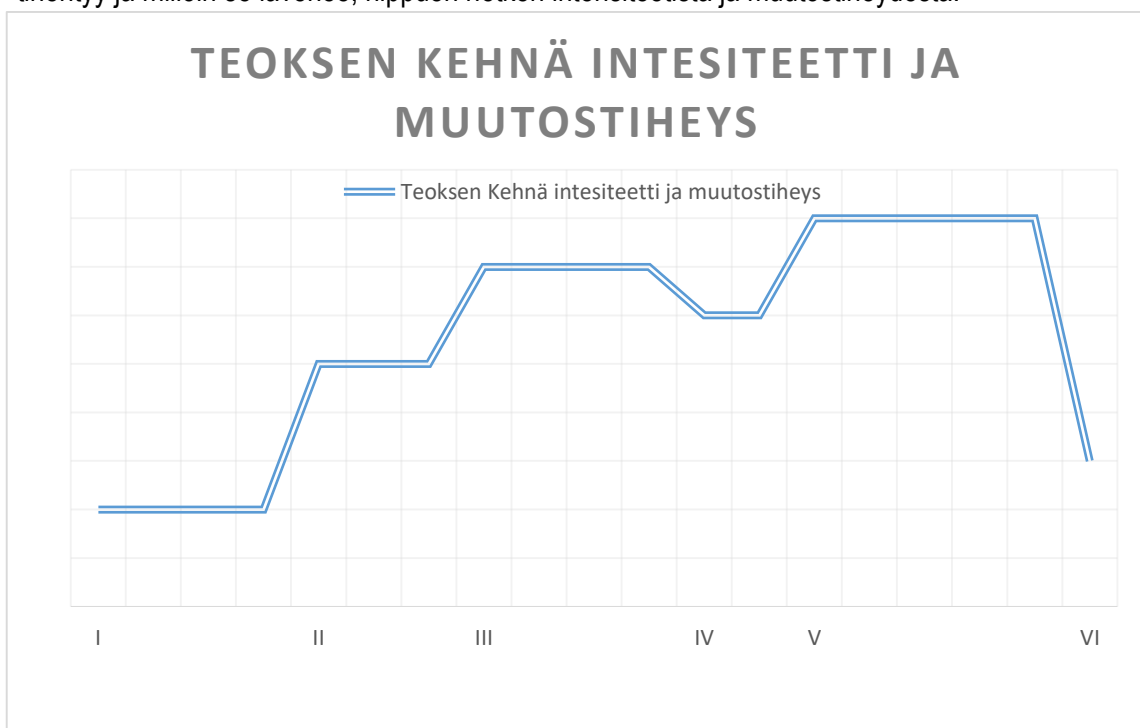
Teostiedot, musiikin tiedot				
Aihe ja teema				
<i>A = alku ja alkusyy</i> <i>K = keskikohta, kliimaksi ,</i> <i>kulminaatiopiste tai point of no return</i> <i>L = loppu</i> <i>S = suunta</i>	Kohtauksen /Jakson kesto (min)	Mahdollinen suhde rekvisiittaan ja sen rooli	Tanssin osatekijä(t), jossa ensisijainen näkyvä muutos tapahtuu	Ola Olssonin rakennekaava (Vacklin ym. 2007, 388)
1. Kohtaus/ Jakso sekä kuvaileva nimi			esim. hengitys / henkilö	Alkusysäys ja esittely
A				
K				
L				
S				
2. Kohtaus/ Jakso sekä kuvaileva nimi			esim. tila / henkilö (fokus: lähitila / kokonaistila)	Syventäminen
A				
K				
L				
S				
3. Kohtaus/ Jakso sekä kuvaileva nimi			esim. liikkeen rytmi / liike	Kiihdytys 1
A				
K				
L				
S				
4. Kohtaus/ Jakso sekä kuvaileva nimi			esim. tila	Kiihdytys 2 (huippukohta)
A				
K				
L				
S				
5. Kohtaus/ Jakso sekä kuvaileva nimi			esim. hengitys / henkilö	Ratkaisu ja häivytytys
A				
K				
L				
S				

Dramaturgian lainalaisuuksia vasta opettelevalle on tärkeää keskittyä perustaitoihin. Vasta niiden ymmärtämisen jälkeen tietoa ja teoriaa alkaa soveltaa. Taulukko 1 selkeyttää dramaturgian peruselementtejä unohtamatta tanssinosatekijöitä keskeistä asemaa tanssiteoksessa.

Koska jokaisella aikaan sidonnaisella toiminnolla on alku, keskikohta ja loppu, taulukosta löytyy näille tila jokaisen kohtauksen tai jakson kohdalta. Kohtauksen tunnuselementteihin kuuluu myös kohtauksen suunta, joka muun muassa ylläpitää kohtauksen ja katsojan välistä primaarisuhdetta, joten sillekin on oma tilansa. Suunnan on syytä palvella kokonaisdramaturgiaa, jonka malli on tähän taulukkoon otettu Ola Olssonin rakennekaavasta, jonka Vacklin ynnä muut (2007, 388) esittelevät. Jokaisen kohtauksen tulee palvella päärakennetta, muutoin kohtausta on turha. Kohtauksen suuntaa arvioidessa onkin syytä tarkastella sitä kokonaisdramaturgian kannalta. Kohtausta puolestaan on aina suhteessa muihin kohtauksiin. (Vacklin ym. 2007, 103.)

Jotta onnistunut dramaturginen rakenne voidaan luoda, tarvitaan materiaalia ja sisältöä. Sisältö ja rakenteen muoto ovat symbioottisessa suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi jos elokuvan teema tai tarinan kulku muuttuu, samalla muuttuvat myös henkilöhahmot, sillä henkilöitä ei voi erottaa dramaturgiasta. Kaikki käsikirjoituksen elementit palvelevat samanaikaisesti sekä rakenteen kulkua että henkilökuvausta. (Vacklin ym. 2007, 43.) Jaksolle kannattaakin antaa kuvaileva nimi, jotta nimi ruokkisi materiaalin ja sisällön löytämistä.

Dynamiikkakäyrän (kuvio 1) avulla voidaan muun muassa arvioida, milloin katsojan aikakokemus tihentyy ja milloin se lavenee, riippuen hetken intensiteetistä ja muutostiheydestä.



KUVIO 1: Teoksen Kehnä dynamiikan muutos aikajanalla

Rytmi on yksi primaarisuhteen ylläpitäjistä ja rytmi myös rakentaa teoksen kokonaismuotoa. Mittaamalla kohtauksen tai jakson keston sekä suhteuttamalla sen muihin kohtauksiin tekijä voi arvioida, onko kohtausten rytmitys keskenään toimiva: onko kokonaismuoto ja katsojan kokemus siitä sellainen, jota tavoiteltiin, ja ennen kaikkea säilyykö katsojan mielenkiinto tällaisella rytmityksellä. Kuvassa 1 käy ilmi Kehnä-teoksen dynamiikan muutos aikajanalla.

Jokainen tanssin osatekijä voidaan tunnistaa erillisenä ja yksittäisenä osatekijänä. Ne kuitenkin ilmenevät yleensä käytännössä klustereina, kuten esimerkiksi tanssija, liike ja puku. Liikkeessä voi tunnistaa useita liike-elementtejä, jotka muodostavat liikeklusterin. (Lehikoinen 2014, 76.) Tanssi voi syntyä liikelauseista, joka on kehon ajatus ja syntyy useasta liikkeestä. Liikelausetta voi kehittää, toistaa tai muuttaa ja se voi sisältää kohokohdan. Liikelauseet puolestaan muodostavat liikejaksoja. (Hämäläinen 1994, 90.) Sekä liikelause että liikejakso ovat siis erimittaisia liikkeellisiä klustereita.

7.2 Dramaturgia Kehnä-teoksen aiheen ja teeman palvelijana

Kaikkien liikkeiden järjestäminen on dramaturgiaa. Tanssikohtauksen dramaturgiaa on yksittäisten liikkeiden järjestämisen lisäksi myös se, miten liikelauseet ja liikejaksot sijoitetaan suhteessa toisiinsa. Kokonaisdramaturgiaan sisältyy useita dramaturgisia tasoja (taulukko 2). Koreografi kysyy itseltään, mikä liikejakso on tärkein teeman kannalta, mitkä liikejaksot tukevat tärkeimmän liikejaksoa, mitkä luovat odotusta ja mitkä puolestaan räjähtävät. Rytmin mieltymykset ovat luonnollisesti makuasioita. Vaihteluita, dynaamisia laskuja ja nousuja kuitenkin tarvitaan, jotta teoksen imu säilyy

TAULUKKO 2: *Tanssiteoksen dramaturgiset tasot (Prosessipäiväkirja 14.4.2016)*

I	Kokonaisdramaturgia
II	Kohtauksen dramaturgia
III	Kohtauksen jaksojen dramaturgia
IV	Jaksojen liikelauseiden dramaturgia
V	Liikelauseen sisäinen dramaturgia
IV	Liikkeen sisäinen dramaturgia

Muistisairaani elinpiiri huomaa, että muistisairaani elämysmaailmassa samat asiat toistuvat kerta toisensa jälkeen. Muistisairas itse ei koe asiaa toistona, sillä hän jo unohtanut, että asia on jo tapahtunut aikaisemmin. Näin ollen hän elää läheisten kokemaa toistoa niin kuin hän kokisi sen ensimmäistä kertaa. Teoksessa ”Kehnä” käytetään paljon toistoa liikemateriaalin ja liikejaksojen tasolla juuri tämän takia, ja esiintyjänä pyrin elämään jokaisen toiston niin kuin ne tapahtuisivat ensimmäistä kertaa. Näin toistavalla dramaturgisella valinnalla palveltiin teoksen aihetta muistisairaudesta.

Kokonaisdramaturgiassa näytetään siis muistisairauden eri vaiheita, mikä ilmentää muistisairausaihetta: tuntematon pelko, harhaäännet, motorinen vapina ja näön heikkeneminen. Jokainen vaihe on omanlaisensa kokonaisuus. Vaiheet on järjestetty niin, että jokainen muistisairauden vaihe olisi katsojalle entistä ”tuntuvampi”, millä pyrin ylläpitämään paineen ja pelon tuntua läpi koko teoksen. Tällä järjestyksellä ilmennetään teoksen *teemaa*, pelkoa. Tämä myös pitää yllä teoksen ja katsojan välistä primaarisuhdetta sekä antaa kokonaisteokselle yhtenäisen suunnan.

Visuaalisessa maailmassa sokeutumiseen johtava näön heikkeneminen on pelottavin mahdollinen oire, erityisesti jos tätä ennen oma toimintakyky on heikentynyt motorisella tasolla ratkaisevasti. Tällöin yksilön valta omaan toimintaansa heikkenee ratkaisevasti. Kun nämä oireet vielä tapahtuvat henkilölle, joka on valmiiksi peloissaan ja epävarma niin harhaäänten kuin niitä ääniä edeltäneiden itsesyytösten vuoksi, on pelottava kokonaisuus valmis.

Tutkimuksessani käyttämässä hermeneuttisessa metodissa tutkija on vuoropuhelussa aineistonsa kanssa. Aineisto sekä vastaa vanhoihin kysymyksiin että esittää uusia kysymyksiä. Seuraavassa päiväkirjamerkinnässä pohdin dramaturgian suhdetta aikaan:

Tarinalla (tarinan kerronnalla) on aina suhde aikaan. Vaikka mitään ei näennäisesti tapahtuisikaan, aika kuluu. Onko dramaturgia siis ajan tunnun muokkaamista/koristelua/värittämistä? Jännitteiden asettamista? Myös kuvataiteissa aika näennäisesti pysähtyy (tai sitten ei). (Päiväkirjamerkintä, 6.6.2015).

Yllä olevaan päiväkirjamerkintään kirjoittamani kysymykset johdattivat työskentelyäni seuraavien kysymysten äärelle. Etsiessäni vastauksia tanssilähtöisen dramaturgian rakentamiseen muistisairautta käsittelevässä teoksessa syntyi taulukon 3 kaltainen malli. Taulukosta 3 nähdään, miten muistisairauden oireet on järjestetty Kehnä-teoksessa. Taulukosta nähdään myös, mikä tanssin osatekijä on ensisijaisena muutoksen kohteena Kehnä-teoksessa.

TAULUKKO 3: Teoksen ”Kehnä” kokonaisdramaturgia

<p>Kehnä: kor. Riina Hosio, säv. Tapio Miettinen</p> <p>Aihe: Alzheimerin tauti, teema: pelko</p>				
<p><i>A = alku ja alkusyy</i> <i>K = keskikohta, kliimaksi , kulminaatiopiste tai point of no return</i> <i>L = loppu</i></p> <p><i>S = suunta</i></p>	Kohtauksen kesto (min)	Suhde rekvisiitaan eli takkiin	Tanssin osatekijä(t), jossa ensisijainen näkyvä muutos tapahtuu	Ola Olssonin rakennekaava (Vacklin ym. 2007, 388)
1. Kehä I : Tuntematon pelko	3 min 30 s	Suoja-kuori	Hengitys / Henkilö	Alkusysäys ja esittely
A Takkiin pukeutuminen				
K Käsien vapautus taskuista, variaatio hahmon muodosta				
L Kietoutuminen lähtökulmaan				
S Sisältä ulos				
2. Kehä II: Harhaäänet kaukana	3 min 15 s	Neutraali osa itseä	Tila / Henkilö (fokus: lähitila / kokonaistila)	Syventäminen
A Kävely, etulaukka, ja sulkeva pyörintä.				
K Näennäisen satunnainen järjestys, liikkeillä kuitenkin sidotut paikat tilassa Ajoittainen piirin lävistäminen muuttaa hahmon sisäistä asennetta				
L Takki avataan kävellessä, palataan vielä takaisin lähtökulmaan				
S Nurkkaan suuntautuvan fokuksen kasvaminen				
3. Nurkka: Harhaäänet lähellä	1 min	Ase ja puolustusväline	Liikkeen rytmi / Liike	Kiihdytys 1
A Hyökkäävä asenne kohti kulmaa				
K Hyökkäyksen toinen variaatio, takin eli muistojen aseena käyttö				
L Seuraavan kohtauksen, Pyörivän alustan, alku.				
S Vihollisen löytäminen ja tämän haavoittava isku				
4. Pyörivä alusta: Kelvottomat kädet, motoriikan heikkeneminen	1 min 45 s	Ylimääräinen taakka	Jännitys-Virtaus	Kiihdytys 2
A Näytteillä olo, antautumisen alku				
K Yltyvä jähmettyminen ja voima, kutiseva ja nihkeä takki				
L Takin nyhtäminen				
S Lopullista väsymistä kohti				
5. Lumimyrsky: Näön heikkeneminen, antautuminen, luovuttaminen	3 min 50 s	Painava lasti	Tila	Kiihdytys 3 (huippukohta)
A Nurkasta esiintulo, huivi				
K Lumimyrskytsiiputus				
L Tsiiputuksen jälkeen takin alla				
S Lopullista hapertumista kohti				
6. Poistuminen: Hapristuminen	45 s	Meistä jäljelle jäävä	Hengitys / Henkilö	Ratkaisu ja häivytytys
A Nousee ylös				
K Kulkee lopullisesti näyttämön poikki				
L Näyttämölle jää vain takki				
S Loppua kohti				

Kehnän oli alun perin tarkoitus olla vain yksi kohta isommasta teoksesta. Sitä leimaa ajan ja paikan ykseys, joten se täyttää kohtauksen tunnusmerkit. Alkuperäisen kohtauksen työnimi oli Lumimyrsky, josta tuli lopullisen teoksen pääkohtaus. Primaarisuhdetta voi kannatella esimerkiksi eripituisilla kohtauksilla. *Kehnä*-teoksessa kaksi reaalikestoltaan samanmittaista kohtausta on aseteltu peräkkäin, mutta kohtausten elämykselliset kestot ovat keskenään erilaiset.

Teoksen alun, esittelyjakson, aikana esitellään sulkeutunut hahmo, joka asettuu esitystilan reunalle pukeutuen harmaaseen öljykangastakkiin, katsoen tilaan pää takin kauluksessa ja kädet taskuissa. Hahmo kulkee tilassa hitaasti ympyränmuotoisen reitin, hitaalla mutta silti alati etenevällä liikkeellä. Seuraavissa jaksoissa käsitellään pelon teemaa ja suhtautumista ulkopuoliseen viholliseen sekä sen läheisyyteen. Jaksossa "Kehä" vihollinen on vielä etäällä, mutta silti läsnä. Liikkeiden järjestys on satunnainen, niin kuin muistisaira on poukkoileva puhekin saattaa olla. Jaksossa "Nurkka" pelolla on selkeä kohde ja fokus. Hahmon energia on suunnattu selkeästi nurkassa olevaa tuntematonta kohti. Vihollista ja pelkoa käsittelevien kohtausten lähtöajatuksena on ollut

Pääjakson, Lumimyrskyn, ydinkuva syntyi erään muistisaira potilaan kohtaamisesta. Kerran talvipakkasessa kotimatkillani minua tuli vastaan hoitokodista henkilökunnan huomaamatta poistunut asukas, jonka ajan ja paikan taju oli selkeästi heikentynyt. Kyseinen herra oli pukeutunut ainoastaan sairaalakaapuun, pakkasta oli noin -20 °C, ja hän olisi halunnut vain päästä kotiin keskusta.

Kehnässä puvustuksessa merkittävässä osassa olevan harmaan öljykangastakin rooli muuttuu kohtauksesta toiseen. Takki on alussa tanssijan suojakuori, toisessa kohtauksessa se on jo kasvanut neutraaliksi osaksi itseä. Kolmannessa kohtauksessa takki ajaa aseeseen ja puolustusvälineen virkaa muuttuen lopulta ylimääräiseksi taakaksi ja painava lastiksi. Lopulta se on ainoa tanssijasta jäljelle jäävä osa. Takin rooli valkeni minulle vasta teoksen työstöprosessin loppupuolella täyttäessäni tätä taulukkoa ensimmäistä kertaa. Sen roolin pohtiminen avaa minulle itselleni tekijänä lisää teoksesta, jossa todellakin merkityksellinen puvustus toimii ikään kuin sivuroolin asemassa.

Lisäksi jokaisesta kohtauksessa on yksi tai kaksi tanssin osatekijää, joissa kohtauksen päämuutos tapahtuu. Teoksessa muun muassa liikkeen laadun, kehollisen hahmon sekä tanssijan tilasuhteen muutokset ovat oleellisia dramaturgisen muodon rakentajia. Luomisvaiheessa pyrin sekä kuuntelemaan, mitä osatekijöitä kehoni ehdottaisi kohtauksen pääteemaksi, että tekemään valitsemaan tietoisesti ja analyyttisesti jonkin osatekijän työstämisen kohteeksi. Parhaiten tämä

sarake taulukossa toimi minulle lähes valmiin teoksen tarkastelu ja analysointi vaiheessa: kysymys ”Missä tapahtuu päämuutos?” selkeytti työtäni esiintyjänä.

Samalla tavalla kuin näyttämöteoksella ja katsojalla on primaarisuhde, myös taiteen tekijällä ja hänen teoksen välillä on primaarisuhde. Tutkimukseni osoittaa, että koreografisessa työskentelyssä aloittelevan koreografin on hyvä tunnistaa omat ennakkoasenteensa ja ennakkoodotuksensa koreografisen prosessin ja itse koreografian suhteen. Primaarisuhteen mittarina tässä tutkimuksessa on toiminut itse tekijä (vrt. katsojaidentiteetti) ja satunnaiset harjoitusesitysten katsojat. Tämä voi heikentää tutkimuksen luotettavuutta, mutta toisaalta koreografin tulee tunnistaa katsoja-identiteetti itsessään, jotta hän pystyy luomaan kestävästä primaarisuhteesta.

8 POHDINTA

Päädyin sooloteokseen rakentamiseen ensisijaisesti oman ammatillisen kehitykseni vuoksi. Kansantanssin viitekehityksessä sooloteoksia nähdään huomattavasti vähemmän kuin duettoja tai ryhmäkoreografioita, joten soolokoreografian tekemisen ei ollut itselleni entuudestaan tuttua. Lisäksi itselleni oli epäselvää, kuka sooloteoksessa oikein on vuorovaikutuksessa ja kenen kanssa. Ensisijaisesti tämä kai liittyi solistin fokukseseen, jonka koin olevan jotenkin keinotekoinen, ellei sillä ollut jotain inhimillistä kohdetta. Jälkeenpäin ajatellen opinnäytetyöprosessin alussa käsitykseni solistin mahdollisuuksista olivat hyvin rajalliset. Minulla oli vahva ajatus siitä, että ihmiset, olivat he sitten esiintyjiä, katsojia tai jotain muuta, ovat yhdessä aina enemmän. Ajatus ei ollut kuitenkaan vielä kypsytynyt tarpeeksi, sillä todellisuudessa yhdessä ihmisten mahdollisuudet ovat suuremmat, kun he ajattelevat toisia unohtamatta itseään.

Taiteellista osuutta tehdessäni olin monista yrityksistä huolimatta hyvin pitkään sitä mieltä, että muistisairaudesta ei voi seurata mitään hyvää. Kuitenkin itselleni taiteilijana, pedagogina ja ihmisenä on tärkeää pystyä tuomaan jotain hyvää maailmaan. Niin kauan kuin parannuskeinoa muistisairauteen ei ole, tärkeintä on lisätä ymmärrystä siitä, mitä sairastunut ihminen ja hänen lähipiirinsä kokevat.

Valitsin dramaturgian tutkimusaiheekseni osittain siksi, että en itse vielä ymmärtänyt sen oleellisia lainalaisuuksia. Pohdin paljon dramaturgian rakentamista tanssiteoksessa ja ymmärsin dramaturgisten ratkaisujen olevan sellaisia koreografisia tehtäviä, joita en itse osaa tietoisesti tehdä koreografian roolissa. Etsin keinoja ja apuja dramaturgisten ratkaisujen tekemiseen, mutta koin valtaosan draamateoriasta löytämistäni keinoista irrallisiksi tai päälle liimatuiksi tanssin viitekehityksessä. En halunnut uskoa, etteivätkö tanssi ja sen elementit riittäisi eheän esittävän kokonaisuuden luomiseksi. Tämänkin aiheen kohdalla jälkeenpäin ajatellen ajatukseni tanssin ja esityksen elementeistä olivat varsin suppeat.

Tämän opinnäytetyön aivan ensimmäinen tavoite oli löytää kaikille sopiva erehtymätön työkalu, joka mahdollistaisi täydellisten ja ongelmattomien ratkaisujen tekemisen taiteteoksen tekoprosessissa. Hiljaisiin ja lausumattomiin toiveisiin kuuluivat muun muassa nopea tuottavuus, tinkimätön laatu ja merkittävä vaikutus omaan opiskeluun. Nämä toiveet luonnollisesti ohjasivatkin tutkimusprosessia alusta alkaen, mitä en itse tutkijana huomannut. Toiveet kuvastavat hyvin opinnäytetyöni tekohetken (v. 2013–2016) ilmapiiriä Suomessa, jossa eletään taantumaa ja

tulevaisuuden ratkaisuja tehdään tehokkuuden, nopean tuotannon sekä jatkuvan taloudellisen kasvun ja kehityksen nimissä. Vaikka ihmisenä suhtaudun kielteisesti juuri tällaiseen Suomessa vallitsevaan ajatteluun, on vastaavanlainen hyöty-tehokkuusajattelu kasvanut myös minun sisälläni.

Seuraavaksi esittelen prosessissa esille nousseita tuloksia. Tulosten mukaan kaikkia palvelevan *erehtymättömän työkalun löytäminen* ei ole mahdollista, *mutta ennen kaikkea se ei ole tarpeellista*. Sen sijaan *auttavan ja sovellettavan* työkalun luominen on mahdollista. Työkalu on vain väline, jolla on välinearvoa itseisarvoista taidetta ja oppimista tavoitellessa. Aikaisemmassa luvussa esittelemäni analysointitaulukko voi toimia sellaisena.

8.1 Kokijan ja teoksen välinen primaarisuhde, vuorovaikutuksen peruskivi

Primaarisuhteen säilymisen kannalta oleellista on muutos, ja dramaturgian aiheen kannalta oleellisin kysymys on, miten muutos synnytetään. Selkeä linjaisella ja jyrkällä muutoksella on oma vaikutuksensa ja viestinsä, mutta ennen kaikkea se vaihtaa energianlaadun välittömästi. Näin myös katsojan mielenkiintoon vaikutetaan voimakkaasti. Mikäli katsoja luulee saaneensa jo edellisen kohtauksen kohdalla vastauksen eikä hänelle enää tarjota hänelle mitään uutta informaatiota kyseisessä kohtauksessa, on teräväleikkaus tarpeen. Primaarisuhdetta rakennettaessa tulee dramaturgian rakentajan itse tietää, mitä kysymyksiä katsojalle esitetään: Mitä nyt tapahtuu? Mitä tapahtuu seuraavaksi? Onko näkemässäni jokin kaava? Dramaturgian rakentaja on aina askeleen edellä katsojaa tarjoten hänelle jo seuraavan kysymyksen, juuri kun ensimmäiseen on löytynyt vastaus.

Esiintyjän rooli voi mahdollistaa muutoksen, mutta esiintyjälle on ohjauksen puolelta annettava mahdollisuus rakentaa tuollainen informaation annosteluun kykenevä rooli. Vahva ja vakuuttava esiintyjä voi kannatella teosta pitkänkin aikaa. Silti loppujen lopuksi katsoja kaipaa muutosta ajan elämyksellisessä tempossa: siinä miten toisaalta aika tuntuu pysähtyvän, miten hetkittäin se siivittää katsojan nopeasti ajassa eteenpäin ja kuinka yhtäkkiä huomaamatta katsoja huomaa matkanneensa toiseen aikaan ja elämykselliseen todellisuuteen. Lyhyesti sanottuna muutokset ajan elämyksellisessä tempossa luovat vaikutelman elävästä ja hengittävästä taideolennosta, elämästä.

Katsoja myös haluaa lähtökohtaisesti kuulla taiteilijan viestin. On harmillista, jos viesti jää kuulematta vain sen vuoksi, että katsoja ei jaksa kiinnostua tasapaksusta esityksestä, vaikka kaikki

näkyvillä oleva olisi itsessään arvokasta. Materiaalin arvokkuutta voi korostaa järjestämällä materiaalin sille edullisella tavalla, niin että kukin helmi erottuu edukseen muista helmistä – tällainen materiaalin järjestäminen on hyvinkin epäitsekkästä toimintaa. On luonnollista, että retoriset taidot edesauttavat oman sanoman esille tuomista. Itselleni oli vaikeaa hyväksyä se, että oman teokseni sanoma voisi olla tärkeä ja epäitsekkäs.

8.2 Katsojaidentiteetti

Taiteellisen prosessin aikana oman katsojaidentiteettini tunnistamisen tärkeys alkoi korostua. Yleisö ei ole mikään homogeeninen massa, jolla on yhtenäinen ajanhahmottamistapa, vaan se koostuu yksilöistä, joista jokainen hahmottaa esityksen ja ajan omalla persoonallisella tavallaan: näin ollen jokainen yleisön jäsen myös suhtautuu esitykseen ja aikaan yksilöllisesti. Kulttuuriset vaikutukset määrittävät ajan elämyksellisyyttä, ja karkeasti voidaan myös arvioida, miten esimerkiksi saman ikäiset katsojat tai saman ammatin edustajat kokevat ajan. Jos tiedetään melko tarkasti, minkälaisen yleisön eteen ollaan tanssiteosta tekemässä, voi ja kannattaa miettiä dramaturgista rytmiä yleisön kokemusmaailmasta käsin. Esimerkiksi 2010-luvulla ihmiset haluavat nopeita ja selkeitä muutoksia. Muussa tapauksessa on mentävä taiteentekijän aikakokemuksen kautta, tällöin taiteentekijän (tässä tapauksessa koreografin) oman katsojaidentiteetin tunteminen ja tunnistaminen nousevat ensisijaisen tärkeiksi. Sen sijaan että koreografi miettisi katsojaa itsestään ulkopuolisena olentona, koreografin *tulee tunnistaa katsoja itsessään*. Lopulta koreografi voi vain kysyä itseltään: jos minä olisin katsoja, säilyisikö minun ja tämän teoksen välinen primaarisuhde? Toistan tässä aikaisemmin lainaamani sitaatin Juha Siltaselta (2011, 5–6): ”Jokainen on – tekijän tietten tai tietämättä – miinoittanut oman yleisösuhteensa, maalaa sillä, näyttää siinä aiheensa. Sitä on runous.”

Oma perfektionistinen ja huolellinen luonteeni hidasti päätösten tekemistä melkeinpä koko taiteellisen osuuden prosessin ajan, lukuun ottamatta aivan viimeisiä viimeistelyvaiheita. Huomaan, että alkunnostuksen jälkeen toimintaani sävytti varovaisuus ja varmanpäälle pelaaminen, mikä pahimmillaan johti suurimman osan itseäni miellyttävän materiaalin sensuroimiseen ohjeen ”Kill your darlings” nojalla. Kaikkia mieltymyksen kohteita ei tule suinkaan tuhota kokonaisuudesta, sillä teos saa olla tekijänsä näköinen. Oman koreografisen maun tunnistaminen on tärkeää siinä missä oman katsojaidentiteetinkin. Ne ovatkin hyvin lähellä toisiaan.

8.3 Tekijän taidekäsitys

Oman taidekäsitykseni mukaan taide on niin sanotusti onnistunutta, kun siihen sisältyy jokin pala tekijää itseään. Prosessin aikana olen päässyt pohtimaan taiteen, ihmisyyden ja tanssin yhteyttä toisiinsa. Tanssi-, ihmis- ja taidekäsityksen pohtiminen on vaikuttanut niin liikemateriaalin valintaan kuin materiaalin järjestämiseen. Toisinaan kaikki kolme käsitettä, taide, ihminen ja tanssi, ovat olleet näennäisen helposti määriteltäviä, mutta useimmiten olen pystynyt aistimaan käsitykseni niistä vain intuitiivisesti. Nuorisopsykoterapia-säätiön julkaisussa ”Ruumis, mieli ja minuus” (Häkkinen 2015) ensijulkaisunsa sai kirjailija Siri Hustvedin teksti ”Huoneessa”. Hustved kirjoittaa (2015, 106), että jokainen filosofinen systeemi, mieli-aivot-ruumis-malli, jokainen malli tietoisuudesta ja tiedostamattomasta on puutteellinen, että jokin, joka on olemassa selityksistä huolimatta, pääsee aina karkuun. Pitkän pohdintani jälkeen taide-, ihmis- ja tanssikäsitysten hahmot alkavat muotoutua, ovat ehkä jopa sanallistettavissa. Ne kirkastuvat hetkeksi, joka tuntuu helpolta ja ennen kaikkea oikealta, kunnes tuokaan totuus ei enää vastaa niiden todellisesta luonnetta. Olenkin tullut pohdinnassani siihen tulokseen, että jokaisen tanssiteoksen kohdalla rakennan uudelleen, tai vähintäänkin päivitän aiempaa ymmärrystäni uuden tiedon valossa, oman käsitykseni ihmisestä, taiteesta ja tanssista.

Koska jokainen yksilö on erilainen, on turhaa yrittää löytää kaavaa, jolla voitaisiin luoda kaikkia yhtä lailla puhutteleva ratkaisu. Taide onnistuu todennäköisemmin tarkoituksessaan silloin, kun taide lähtee tekijästä itsestään, sillä silloin se kommunikoi vähintäänkin tekijän itsensä kanssa. Siinä missä ihmiset ovat kaikki erilaisia, kaikissa ihmisissä on jotain samaa, katsoja löytää todennäköisemmin tartuntapintaa teoksesta, jos ratkaisut on tehty taiteilijan kautta. Toisaalta taiteen ei myöskään tarvitse aina koskettaa katsojaa. Taiteen oikeus on olla sellaista kuin se on, *sen ei tarvitse tuottaa* tuloksena minkäänlaista kokemusta katsojalle. Taide on varmasti kokemus tekijälle itselleen, tällöin se kommunikoi tekijän itsensä kanssa. Taiteen olemassaoloa ei tarvitse perustella. Taide on inhimillisestä ja elävästä luonteestaan johtuen itseisarvo siinä missä muun muassa ihmiselämä, tasa-arvo, luonto, ihmisuus, rakkaus ja onnellisuus sekä itsetoteutus.

8.4 Hyväksymisen ja kuuntelemisen taito

Koska tekemäni teos on itsestäni lähtöistä, minun tekemääni ja minun ajatuksistani kumpuavaa, minun kokemusmaailmani inspiroivaa, oli minun opeteltava hyväksymään itseni, jotta voisin

hyväksyä teoksen sellaisena kuin se on. Tässä prosessissa teos ei taipunut aina tavoittelemaani suuntaan: teos oli kuin ihminen, joka kertoi, mikä on mahdollista ja mikä ei. Taidekriitikko Otso Kantokorven (2004, 157) tekemässä haastattelussa taiteilija Markus Konttinen kertoo samanlaisesta kokemuksesta teoksen ihmisyydestä, henkilöllisyydestä ja ystävyydestä. Itseni ja teoksen väliset keskustelut olivat enimmäkseen minä-voittoisia: sen sijaan että olisin kuunnellut teosta ja luottanut sen näyttämään suuntaan, yritin lukuisia kertoja pakottaa sen tietynlaiseksi, omien toiveitteni ja etukäteen luomieni odotusten mukaisesti. Niin kauan kuin en ollut valmis *katsomaan, kuuntelemaan ja hyväksymään* teosta sellaisena kuin se oli juuri sillä hetkellä, työskentely oli epämiellyttävää, turhauttavaa ja jopa ahdistavaa. Mutta jos *hyväksyinkin* teoksen sellaisena kuin se oli sinä kyseisenä hetkenä, *arvostin ja kuuntelin* sitä, koin vahvaa intuitiivista luottamusta siihen, että jo tekemäni ja vielä tekemättömätkin ratkaisuni olivat juuri oikeita, vaikka en samaan aikaan voinut antaa niille järkipäistä perustetta. Prosessipäiväkirjassani totean, että ”koska ihmisellä on sisäsyntyinen muodon ja rytmin taju, ensimmäinen intuitiivinen ratkaisu voi olla se paras, joten analyysi kannattaa heittää kehiin vasta myöhemmin” (Päiväkirjamerkintä, 26.4.2016).

Taiteellisen prosessin hitaus on ainakin kirjailija Hustvedin (2015, 104-126) mukaan hänen itsensä kohdalla merkki pelosta ja kyvyttömyydestä kohdata materiaali, joka täytyy kirjoittaa. Samaistun näihin itsen, psyykeen ja ruumiin kohtaamisen kokemuksiin, sekä siihen, miten tulevan materiaalin kohtaaminen pelottaa. Tämänkin opinnäytetyön taiteellisen osuuden kohdalla tapahtui jonkinlaista eheytymistä ja itsen kohtaamista. Käsitellessäni pelkojani, yksinäisyyttä, riipivää riittämättömyyden tunnettani ja hyvin ankaraa suhtautumista itseäni kohtaan opin hitaasti, mutta varmasti, lisää jotain itsestäni. Hyväksymällä itsestäni kumpuavan teoksen hyväksyin samalla myös osan itsestäni.

8.5 Mitä on *minun kansantanssini*?

Jos tanssi on liikkeellistä olemista, onko liikkeellinen oleminen aina tanssia? (Päiväkirjamerkintä, 5.11.2015).

Pohdin yllä olevan päiväkirjamerkinnän kaltaisia kysymyksiä erityisesti taiteellisen prosessin alussa. Kehnä-teoksen luomisprosessin aikana oma käsitykseni *minun kansantanssista* on elänyt, sillä olen joutunut etsimään niitä rajaviivoja, joissa tanssini lakkaa olemasta kansantanssia ja milloin liikemateriaali ei ammenna enää teoksen aiheesta ja teemasta.

Kehnä-teoksen liikemateriaali syntyi improvisoimalla. Lähtökohtanani ei ollut rytmikka, askelikot, kuviot, vaan enemmänkin kehon asenne, "body attitude". Kävin itseni kanssa pitkäkestoista väittelyä siitä, onko tekemäni liikemateriaali kansantanssia tai onko materiaali ylipäättään tanssia, koska koin suurimman osan ajasta vain olevani olemassa liikkeellisesti. Tämä tunne ja ajatus tuli valtaosin siitä, että koreografiassa on paljon toistoa, ja omassa aikaisemmassa koreografisessa materiaalissa on ollut runsaammin variaatioita. Oma pelkoni oli, että päädyn "vain hengittämään näyttämölle" ilman kiinnostavaa tanssimateriaalia. Pelkäsin, että lopullisessa teoksessa ei näkyisi suurta fyysistä tekemistä lainkaan. En vielääkään osaa sanoa, miksei hengittäminen yksin voisi olla tanssia, jos tekijästä itsestään tuntuu tanssilta. Haluaisinkin selvittää itselleni, milloin tanssi oikein alkaa ja milloin tanssiminen loppuu.

Halusin opinnäytetyöni taiteellisen osuuden olevan nimenomaan *kansantanssisoolo* ollakseni oman lajini puolella. Toisaalta voisi ajatella, että tanssilajivalinta ei ollut omista käsissäni, sillä koen kaiken oman tanssini olevan kansantanssia. Suomalainen kansantanssi on oma liikkeellinen kasvualustani, josta olen kasvanut tanssiin. Katson tanssia kansantanssipohjani sävyttämien linssien läpi. Oma tanssikäsitykseni linkittyy ja näyttäytyy siis automaattisesti omaan kansantanssikäsitykseeni, ehkä ne ovatkin juuri minulle yksi ja sama asia. Tero Saarinen käyttää käsitettä "tanssitotuus" (Kuopio tanssii ja soi 2016, haastattelu, 19.10.2016), ja minä olen kasvanut kansantanssin "tanssitotuudessa". Sitä historiaa ei minusta voi poistaa. Tällä hetkellä oleellisin seikka kansantanssissa itselleni on perinne, joka elää ja muovautuu alati, mutta on yhtä lailla jatkuvasti elävästi kiinni traditioketjussa. Mestarikansantanssija Antti Savilampi on sanonut (2016, luento 3.2.2016), että perinne elää meissä eikä menneisyydessä, ajan muovauksessa toimimattomat asiat hioutuvat tanssista pois, samanaikaisesti hyvät ja toimivat asiat jäävät elämään.

Prosessin aikana huomasin, että itselleni tanssiminen oli helposti liitoksissa konkreettiseen tilaan. Saatoin kokea tanssivani olohuoneessa, mutta samaan aikaan pohdin, olisiko materiaali sopivaa näyttämölle. On totta, että jo pelkästään tilan koko vaikuttaa tanssiin, luonnollisesti. Pettymyksekseni sain itseni kiinni sellaisesta ajatuksesta, että ainoa hyväksyttävä katsottavaksi tehty tanssi syntyi tanssisalissa. Prosessi kuitenkin havahdutti minut huomaamaan, että tanssi ei saa olla sidoksissa vain tietynlaiseen tilaan (kuten tanssisaliin tasaisine alustoineen ja peiliseinineen), vaan sen kuulu saada tapahtua tilassa kuin tilassa, oli tila sitten sali, käytävä, vesi tai metsä, sillä tanssi on ensisijaisesti mielentila. Tällä ajatuksella se voi myös olla tasa-arvoisesti kaikkien saatavilla.

Älä kirjoita, että haastateltava on hermostunut vaan näytä, kuinka hän rummuttaa sormillaan pöytää. Sen sijaan, että kerrot haastateltavan olevan jännittynyt, näytä, kuinka hän juoksee vessaan neljä kertaa juuri ennen esiintymistä.” Hanna Jensen, Kirjoittajan 10 sääntöä.

Toisaalta, tanssi on tunnetta, joten epäilen tämän säännön toimivuutta. Tuleeko toiminnasta tunnetta tanssin kautta? (Päiväkirjamerkintä, 13.10.2015.)

Yllä oleva merkintä on prosessipäiväkirjastani siltä ajalta, kun pohdin miten soveltaa kirjoittamiseen liittyviä sääntöjä tanssimiseen. Toiminnan näyttäminen tuki aiemmin kuulemaani näyttämötaiteeseen liittyvää ohjetta: toiminta kuljettaa juonta eteenpäin. Tämä varmasti pitää paikkansa, mutta jos tanssi ei olekaan juonellista, kuinka tärkeä tämä ohje on? Mikä on tanssissa kaikista tärkein säilytettävä asia? Onko se tunne, liike, toiminto vai muoto? Milloin taustaverhon liike on tanssia? Primaarisuhteen kannalta suunta on ehdoton.

Tanssikäsitykseni on muuttunut. Sen sijaan, että tanssi olisi vain liikettä, tämän tutkimuksen jälkeen näen hengityksen, puvustuksen, äänet, rytmin, katseen voiman ja kehoasenteen enemmän tanssina kuin Rudolf Labanin liikeanalyysin osat muoto, tila, aika ja virtaus. Kun jälkimmäiset ilmentävät edellä mainittuja, niillä on mielestäni suurempi arvo, kuin mitä niillä on itsenäisinä ilmiöinä. (Päiväkirjamerkintä, 6.11.2015.)

Tanssi on inhimillistä liikettä, joka on jonkin tunteen fyysinen ja kehollinen ilmentymismuoto. Pohjaan tämän käsitykseni erityisesti siihen, miten tunteet tuntuvat kehossa kokemuksina. Miten, karkeasti sanottuna, lihastasapaino vaikuttaa yksilön käsitykseen omasta itsestä, miten eri tunteet tuntuvat eri kohdissa kehoa, mikä johtaa siihen, että ihminen on enemmän läsnä tunnetta vastaavassa kehonosassa. Vastaavasti jos ihminen asettautuu olemaan läsnä määrättyssä osassa kehoa, hän kokee maailman osittain tuon määrätyn kehonosan ja siellä asuvan tunteen lävitse. Esimerkiksi masennuksen tunteen vallassa ihminen ei tunne oman kehonsa ääreisosia, kun taas onnellisuutta tuntiessaan ihmisen täyttää koko tuntemus kokonaisesta kehosta. (Hari 2013, viitattu 19.10.2016.) Tämän tiedon valossa tanssi, joka parhaimmillaan on keino tuntea oma ja toisten keho yhtä aikaa, on mitä mainion tapa lisätä onnellisuutta, kun ihminen tuntee oman kehonsa ääreislaidat, tiivistyy kokonaisemmaksi ja aistii toisen tiiviin ääreislaitansa tuntevan ihmisen lähellä, näkee sekä itsensä ja paljon muuta kanssa tanssijassa.

Opinnäytetyöni taiteellisen osuuden luominen on saanut minut pohtimaan entistä syvemmin taiteen, tanssin ja ihmisen olemusta, sekä niiden välistä suhdetta. Leena Gustafson kirjoittaa *dance*

being nimisestä hahmosta (2011, 53–63). Ehkä lopulta on vain kyse yhdestä kolmijakoisesta asiasta, jossa ihminen tekee taidetta tanssien.

8.6 Tarvitseeko tanssiteosta aina esittää?

Tätä opinnäytetyöni kirjallista osuutta kirjoittaessani opinnäytetyöni taiteellista osuutta ei ole esitetty. Kokonaisuus on ainoastaan videoitu harjoituksista, ja sen on nähnyt työni ohjaava opettaja sekä muutama tanssinopettajaopiskelijatoverini. Onkin siis syytä kysyä, tuleeko teos valmiiksi silloin, kun se saa ikään kuin lopullisen, harjoitustilanteen ulkopuolisen yleisönsä? Mistä tietää, että esitys on valmis? Onko tanssijoiden osaaminen, joka syvenee luonnollisesti toistojen myötä, merkki teoksen valmiudesta? Vai onko niin sanottu valmiina oleminen riippuvaista yleisöstä? Saako tanssiteosta tehdä, vaikka se ei koskaan yleisöä saisikaan? Oma taiteellinen osuuteni on nimenomaan toiminut tutkimusalustana muistisairautta käsittelevän teoksen dramaturgialle, ja se on tämän tutkimuksen kannalta sen ensisijainen tehtävä. Tutkimuksen kannalta alusta on toiminut hyvin, se on mahdollistanut oppimisen ja uuden tiedon syntymisen.

Näytös tai esitys pakottaa tekemään lopullisia ratkaisuja dramaturgian suhteen. Useimmiten ensiesityksen jälkeen vain pienet muutokset ovat enää mahdollisia. Itse en ollut valmis tuomaan teosta näyttämälle aiemmin. Jos mietin itseäni esiintyjänä, olin ennen kaikkea pelokas ja epävarma, enkä haluaisi kenenkään tanssijoistani menevän lavalle peloissaan ja epävarmana. Olenkin vasta nyt lokakuussa 2016 valmis tuomaan teoksen yleisön nähtäville, vaikka sen muoto on pitkälle samanlainen kuin syystalvella 2015. Toki ensimmäisen kerran jälkeen toistoja on ollut enemmän, mutta tanssija sisälläni ei ole luottanut koreografiin tai ohjaajaan sisälläni tätä ennen.

Lopullinen dramaturginen analyysi paljastaa teoksesta valtavan paljon lisää tekijälle itselleen. Tekijänä tulee kai vain hyväksyä se tosiasia, että teos ei tule pysymään muuttumattomana, joten yhtä täydellistä lopullista muotoa ei voida saavuttaa teoksen inhimillisen luonteen vuoksi.

8.7 Jatkotutkimus

Itseäni kiinnostavat jatkossa erityisesti erilaiset aikakäsitykset, ajan kulun muovaaminen sekä kokemus ajasta niin filosofisella tasolla kuin käytännössäkin. Kuinka ihminen upotetaan kolmeksi tunniksi jonkin tapahtuman pariin niin, että tuntuu kuin aikaa ei olisi kulunut lainkaan? Voiko

käsitystä ajasta muuttaa? Onko aika lineaarista vai ihmistä ympäröivää? Mihin ihminen itse sijoittuu ajassa? Miksi paluumatka kuluu nopeammin kuin menomatka? Jälkimmäinen ajatus liittyy elementtien tuttuuteen. Kirjoitin ensimmäisen esseeni ajasta, niin metrisenä kuin kokemuksellisenä ilmiönä 13-vuotiaana, ja huomaan palaavani siihen usein. Missä ajassa uin?

Myös ajan elämyksellistä tempoa tanssin kontekstissa sietäisi tutkia jatkossa lisää. Mitkä ovat niitä tanssin keinoja, joilla ajan elämyksellistä tempoa ohjaillaan, tai mitkä tanssin tavat ohjaavat ajan elämyksellistä tempoa? Mikä tanssissa supistaa tai laventaa aikakokemusta?

Jatkossa haluan kokeilla ja kehittää tuloksissa esiteltyä taulukkoa, jonka tarkoitus on olla luovaa toimintaa edistävä työkalu sekä työkalu teoksen erityispiirteiden huomaamiseen ja jatkojalostamiseen. Toivoisin voivani laatia sen käyttöön liittyvät ohjeet, jotta se olisi helppokäyttöinen sekä helposti lähestyttävä työväline mahdollisimman monelle taiteilijalle. Maailmaan mahtuvat kaikkien taiteilijoiden äänet. Toivoisinkin niiden kuuluvan kirkkaasti. Tulevaisuudessa harjoittelisin myös dramaturgian rakentamista keskittyen selkeämmin yhteen teoriaan, taitoon tai muotoon kerrallaan. Dramaturgia on niin ajallisia kuin tilallisia rakenteita, se on näkyviä ja näkymättömiä (mutta aistittavia) piilorakenteita, aivan niin kuin tanssia parhaimmillaan.

Olisi tarpeellista löytää tanssin kenttään kuluva teoriapohjaa, jotta dramaturgiset teoriat eivät nojautuisi pelkästään teatteritaiteeseen. Teoriaa dramaturgiasta on niin musiikin, kirjallisuuden, kuvataiteen, teatterin kuin arkkitehtuurin puolellakin. Mihin tanssin dramaturgian teoria sijoittuu suhteessa muihin taiteenaloihin? Kiinnostavaa olisi tutkia eri taiteenalojen näkemyksiä ja sääntöjä dramaturgiasta sekä verrata niitä toisiinsa. Tämän tutkimuksen puitteissa olen tutustunut niihin vain hyvin pintapuolisesti.

Dramaturgisen älyn herättämisestä aktiiviseen tietoisuuteen on paljon hyötyä tanssinopettajan työssä. Näennäisesti tylsänkin materiaalin voi tarjoilla mielenkiintoa ja motivaatiota herättäen, ja dramaturgian huomioimalla tanssitunnin voi pitää elävänä ja vuorovaikutteisena. Lisäksi avaamalla omat dramaturgiset valintansa ja niiden perustelut tanssijoille opettaja-koreografi voi ottaa tanssijat mukaan teoksen prosessiin valottaen itse teoksen inhimillistä luonnetta tanssijoille.

Tämän työn taiteellisen osuuden työstäminen on vahvistanut minua tulevana tanssitaiteen ammattilaisena ja ennen kaikkea ihmisenä. Henkinen pääoma, jonka olen saanut kerätä ja ottaa vastaan, on suuri, enkä varmasti ymmärrä vielä pitkään aikaan, kuinka suuresta suuruudesta on kyse. Uusi tieto ja ymmärrys ruokkivat halua tutkia ja ymmärtää lisää ihmisestä, tanssista ja taiteesta. Onhan niin, että oman itsensä ymmärtäminen on ensimmäinen ja viimeinen kysymys, johon ihminen etsii vastausta.

9 LÄHTEET

Anttila, P. 2006. Ilmaisua, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta. Hamina: Akatiimi.

Asplund, A., Hoppu, P., Laitinen, H., Leisiö, T., Saha, H., & Westerholm, S. 2006. Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki. WS Bookwell Oy: Porvoo, 340–370.

Etchells, T. 2011. Doing Time – puhetta dramaturgiasta, ajasta, reunoista, virheistä ja taas ajasta. ESITYS nro 14, 3/2011.

Duodecim oppikirjat 2016 Geriatria, Muistisairauksien epidemiologiaa. Viitattu 20.10.2016, http://www.oppiporssi.fi.ezp.oamk.fi:2048/dtk/oppi/koti?p_artikkeli=inf04626&p_selaus=100444.

Duodecim oppikirjat 2016. Geriatria, Alzheimerin tauti. Viitattu 20.10.2016, http://www.oppiporssi.fi.ezp.oamk.fi:2048/dtk/oppi/koti?p_artikkeli=inf04626&p_selaus=100444).

Draaisma, D. 2001. Muistikirja – ensimmäisistä muistoista unohtamisen usvaan. Keuruu: Atena Kustannus Oy.

Gustafson, L. 2011. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Nykykoreografin jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Suomen Tanssitaiteilijain Liitto. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: LIKE, 53–63.

Hari, R. 2013. Bodily maps of emotions. Viitattu 19.10.2016, <http://www.pnas.org/content/111/2/646.full>.

Hackney, P. 2002. Making connections. Routledge.

Hotinen, J. 2001. Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen. Teoksessa Reitala & Heinonen (toim.). Dramaturgioita – näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja

draama-analyysin ongelmiin. Saarijärvi: Palmenia-kustannus.

Hustved, S. 2015 Huoneessa. Teoksessa Häkkinen, M. (toim.). Ruumis, mieli ja minuun – nuorisopsykoterapian erityiskysymyksiä 16. Helsinki: Nuorisopsykoterapian-säätiö, 104–126.

Hämäläinen, S. 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Teatterikorkeakoulu.

Iles, R. 2016. Luentomuistiinpanot 15.3.2016. Tekijän hallussa.

Jensen, H. 2013. Kirjoittajan kymmenen sääntöä. Viitattu 6.6.2015,
<http://hannajensen.fi/kirjoittajan-kymmenen-saantoa>.

Jensen, H. 2013. 940 päivää isäni muistina. Helsinki: Teos.

Junkkaala, H. & Rasila, S. "Ohjeita näytelmän lukemiseen". Viitattu 14.10.2015,
http://www.forumartis.fi/tervetaiteilija/PDF/Junkkaala,%20%20Rasila_Ohjeita%20naytelman%20lukemiseen.pdf.

Junkkaala, H. 2012. Perustuu tositapahtumiin. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä – dramaturgisia työkaluja. Helsinki: LIKE.

Kantokorpi, O. & Sakari, M. (toim.) 2004: Mistä on taiteilijat tehty? Helsinki: Kustannus Oy taide.

Kauppinen, P. 2013. Luentomateriaali 06.09.2013. Tekijän hallussa.

Kuopio Tanssii ja Soi. Tero Saarinen Company 20v juhlavuosi - Could you take some of my weight...? & MESH. Viitattu 19.10.2016, <http://www.kuopiodancefestival.fi/fi/ohjelma/tero-saarinen-company>.

Käypä hoito 2010. Ohje potilaille ja läheisille: Lewyn kappale –tauti. Viitattu 20.10.2016,
<http://www.kaypahoito.fi/web/kh/suositukset/suositus?id=nix01604&suositusid=hoi50044>.

Lehikoinen, K. 2014. Tanssi sanoiksi: tanssianalyysin perusteita. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Tanssin koulutusohjelma @ 2014 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja Kai Lehikoinen. Helsinki.

Metka - mediakasvatus. Metkan oppimateriaaleja / Elokuva. Viitattu 9.6.2015,
http://mediametka.fi/wp-content/uploads/2014/04/7_Dramaturgia_mit%C3%A4_se_on.pdf.

Meri, V. 2004. Sanojen synty. Jyväskylä: Gummerus.

Niemi, I. 1995. Kallioluolista kadunkulmaan: Esittäminen – osa ihmisenä olemista. Teoksessa Esiintyjä: taiteen tulkki ja tekijä. toim. Raija Ojala. Porvoo: WSOY, 11–30.

Nurmi, J. Ahonen, T. Lyytinen, H. Lyytinen, P. Pulkkinen, L. Ruoppila, I. 2014. Ihmisen psykologinen kehitys. PS-kustannus: Jyväskylä.

Numminen, K. Dramaturgisia käsitteitä - luontevalla tavalla hämärää tarkkuutta. ESITYS nro 14, 3/2011.

Oppimateriaali. Käsikirjoittamisen käsitteitä ja tehtäviä. 2011. Viitattu 15.10.2015,
<http://oppimateriaali.wikidot.com/tie-talorakenne>.

Rantala, P. Linjakumpu, A. Wallenius-Korkalo, S. & Kraatari, E. Ihmisen kokoinen kehitys - Taide ja kulttuuri hyvinvoinnin katalysaattoreina Lapissa. Lapin yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja B, Tutkimusraportteja ja selvityksiä 59. Rovaniemi: TAIKA-hanke (ESR).

Reitala, H. & Heinonen, T. 2001. Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa H. Reitala & T. Heinonen (toim.). Dramaturgioita – näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin

ongelmiin. Saarijärvi: Palmenia-kustannus.

Westerberg, P. 2012. Jännitteestä ja sen eri muodoista. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.). Jumalainen näytelmä – dramaturgisia työkaluja. LIKE: Helsinki.

Savilampi, A., mestarikansantanssija. 3.6.2015. Luentomuistiinpanot. Tekijän hallussa.

Siltanen, J. 2011. Näytelmän rakenteesta – lauseita ja sulkulauseita. ESITYS nro 14, 3/2011.

Snicker, E. 2012. Ydinkuvasta kuvastoon. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.). Jumalainen näytelmä – dramaturgisia työkaluja. LIKE: Helsinki.

Terveiden ja hyvinvoinninlaitos. 2014. Muistisairauksien yleisyys. Viitattu 20.10.2016, <https://www.thl.fi/fi/web/kansantaudit/muistisairaudet/muistisairauksien-yleisyys>.

Tuomisto, Satu, koreografi. 18.9.2013. Luentomuistiinpano. Tekijän hallussa.

Tukiainen, M. 2005. Elämä muuttuu tanssiksi. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön. Suomen Tanssitaiteilijain Liitto. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: LIKE, 56–63.

Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen, A. 2007. Elokuvan runousoppia – Käsikirjoittamisen syventävät taidot. LIKE: Helsinki.

Ylönen, M. Reflektiivinen ruumis, tanssin rajapintoja. Teoksessa H. Saarikoski (toim.). Tanssi tanssi – Kulttuureja, tulkintoja. Helsinki: Suomen kirjallisuuden seura.